В.М. ЖИРМУНСКИЙ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ПОЭТИКА СТИЛИСТИКА

В.М. ЖИРМУНСКИЙ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
ПОЭТИКА
СТИЛИСТИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД · 1977

Ответственные редакторы

Ю. Д. Левин, Д. С. Лихачев

Издание подготовлено

Н. А. Жирмунской

Ж $\frac{70202\text{-}577}{042\ (02)\text{-}77}$ БЗ-8-37-77

Д. С. ЛИХАЧЕВ

В. М. ЖИРМУНСКИЙ — СВИДЕТЕЛЬ И УЧАСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Начну с того, что может показаться читателю «не идущим к делу», фактом мелким и сторонним для литературоведения.

В. М. Жирмунский был коренным петербуржцем. Он родился в семье известного петербургского врача, учился в типично петербургской школе — училище В. Н. Тенишева, где было прекрасно поставлено преподавание гуманитарных дисциплин и где воспитывались многие будущие выдающиеся деятели русской интеллигенции. Достаточно сказать, что его преподавателями литературы были Вл. В. Гиппиус — поэт и ученый, участник движения символизма, а также известный педагог А. Я. Острогорский, автор считавшихся в свое время лучшими учебников по русскому языку и литературе, отец выдающегося югославского византолога, сербского академика Г. Острогорского. Историю преподавал И. М. Гревс, именно в этом училище впервые применивший на практике экскурсионную методику преподавания, впоследствии блестяще развитую Н. П. Анциферовым. Путь в училище был для В. М. Жирмунского тоже своего рода экскурсией, помогавшей овладению русской историей и литературой. Школьник В. М. Жирмунский проходил мимо многих исторических зданий Петербурга, зданий, в которых еще витал дух живших в них великих русских писателей XIX в. Рядом помещалась квартира И. А. Гончарова, недалеко был дом редакции «Современника», — места, где жили Н. А. Некрасов, Н. А. Добролюбов. В зале Тенишевского училища, в котором помещался общедоступный и передвижной театр, а впоследствии, с 1922 г. — ТЮЗ (Театр юных зрителей), руководимый А. А. Брянцевым, уже тогда происходили лекции и диспуты на различные философские и литературные темы. Как вспоминала А. М. Астахова, В. М. Жирмунский еще мальчиком интересовался всем наиболее значительным в интенсивной интеллектуальной жизни Петербурга начала XX в.

На историко-филологическом факультете Петербургского университета, где В. М. Жирмунский учился с 1908 по 1912 г., он занимался у выдающихся романо-германистов, интересуясь по

преимуществу новоевропейской литературой. И это наложило сильнейший отпечаток на все его критические выступления и литературоведческие исследования последующего времени.

В. М. Жирмунский не писал мемуаров. Его «дневники» и его «мемуары» — это его статьи. Но эти статьи написаны современником и участником многих событий литературной и научной жизни Петербурга—Петрограда—Ленинграда. Однако очень редко, скупо и только в случаях крайней необходимости его работы включают прямые указания на то, что он видел или слышал. В. М. Жирмунский с редкой тактичностью никогда не делал себя собеседником знаменитостей и никогда не ссылался на свое участие в событиях литературной жизни.

В статье «Из истории текста стихотворений Александра Блока» В. М. Жирмунский замечает: «В таком виде Блок обычно читал это стихотворение на публичных вечерах в 1919—1920 гг.». В другом случае по поводу воспоминаний А. А. Ахматовой о деревне Слепневе, в которых она говорит о «бабах», казавшихся «стройнее античных статуй», В. М. Жирмунский в скобках замечает: «ср. картины З. Е. Серебряковой, относящиеся к тому же времени».[1] Это пишется им по поводу типично «петербуржской» художницы, которую он хорошо знал в пору ее наивысшего успеха. Примеров такого рода скромности «свидетеля» тех лет, не желающего афишировать свои связи, можно было бы привести много. Их и сам найдет внимательный читатель этой книги.[2]

В своем анализе творчества Блока, Ахматовой, Брюсова, Мандельштама, Кузмина молодой В. М. Жирмунский выступает как их современник. Он анализирует то, что привлекало наибольшее внимание читателей тех лет. Он был знаком со всеми названными поэтами и дружил, особенно в последние годы ее жизни, с А. А. Ахматовой, а также со многими выдающимися литературоведами и критиками своего времени. Он обладал в высокой степени общественным темпераментом и умел находить в людях их ценные стороны. Очень редко можно было от него услышать отрицательное мнение о ком бы то ни было. Он жил как современник всех наиболее значительных людей своего

---

[1] См.: наст. кн., с. 239, 331.

[2] Приведу еще одно замечание В. М. Жирмунского, позволяющее обнаружить в нем активного театрального зрителя тех лет: сравнивая «Египетские ночи» Брюсова с одноименным произведением Пушкина в работе «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», В. М. Жирмунский пишет: «Единственное новое у Брюсова по сравнению с пушкинским замыслом — это появление Антония, завершающее третью ночь и, по-видимому, попавшее в поэму из фокинского балета» (с. 178). Речь идет о балете М. М. Фокина «Египетские ночи», поставленном в Мариинском театре 26 января 1908 г. (см. список постановок М. М. Фокина в кн.: Фокин М. Против течения. Л.—М., 1962, с. 614). Впоследствии балет вошел в репертуар Мариинского театра. В заграничной версии балета (с новым названием «Cleopatra») партия Антония была убрана.

времени. Это в полной мере сказалось в тех его работах, которые представлены в настоящем томе. Это документы эпохи, литературной жизни. И эта черта его работ ценна для нас, несмотря на то что они обладают и другими очень существенными достоинствами как работы крупнейшего русского и советского филолога первой половины XX в.

Необходимость фиксировать свои впечатления он осознавал в полной мере. Свою статью «Из истории текста стихотворений Александра Блока» В. М. Жирмунский начинает с указания на значение современного осмысления поэзии Блока: «Поэт является живой и действенной силой в художественном сознании современников. . .».[3]

И если на первых страницах своей книги «Поэзия Александра Блока» (1921) В. М. Жирмунский говорит о присутствии в поэзии Блока «бесконечного, божественного, чудесного»,[4] то это не «ложный акцент» и не ошибка исследователя, — это именно восприятие современника поэзии Блока. Это не столько суждение, сколько «свидетельство», к которому следует относиться как к документу эпохи.

Особенно необходимо учитывать то, что говорил В. М. Жирмунский в начале своей книги «Поэзия Александра Блока»: «. . . для людей нашего поколения, воспитанных на Блоке, радовавшихся и болевших его песнями,— интимное и личное посвящение в его поэзию дает сознание какой-то объективной и сверхличной правоты, когда словами, по необходимости внешними и холодными, мы говорим об историческом значении его явления среди нас. В этом отношении мы знаем больше, чем будущий историк, который подойдет извне к пережитому нашими современниками и будет рассказывать потомству о творчестве последнего поэта-романтика. . .».[5]

И В. М. Жирмунский, конечно, прав: он действительно «знал больше», чем любой будущий историк, знал как современник и даже просто как петербуржец — одногорожанин Блока и Ахматовой.

Однако быть свидетелем не означает еще быть безошибочным судьей. Как современник Блока, молодой В. М. Жирмунский характеризовал его более субъективно, чем это можем сделать мы или чем это делал он сам в последние годы своей жизни. Выше говорилось, в каких словах характеризовал В. М. Жирмунский творчество Блока в начале книги «Поэзия Александра Блока». В последней же своей книге «Драма Александра Блока „Роза и Крест“» он выделяет особую главу, специально посвященную «социальным мотивам» в этой драме Блока, — мотивам, которые в свое время не замечались. Как и все свидетели эпохи

---

[3] См.: наст. кн., с. 238.

[4] Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. — В кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л, 1928, с. 190.

[5] Там же.

(за редкими исключениями), В. М. Жирмунский был слишком во власти тогдашних своих настроений. Надо было пережить опыт десятилетий, чтобы взглянуть на эпоху с некоторого расстояния и в более обобщенной и правильной перспективе. Это чувствовал и сам ученый, постоянно возвращавшийся к темам своей молодости и в своей последней статье об Ахматовой и Блоке, в книге об Ахматовой и в исследовании о драме Блока «Роза и Крест» создавший как бы «рамку» для всего того, что он писал об Ахматовой и Блоке в молодости. Потребность вносить поправки в свои работы ранних лет не оставляла его никогда.

Почему же все-таки нельзя ограничиваться работами В. М. Жирмунского последних лет и исключать ранние работы, носящие литературно-критический характер? Дело не только в том, что наряду с более правильными суждениями в них уже все-таки утрачено кое-что от первоначальной свежести восприятия современника. Дело еще и в том, что работы В. М. Жирмунского оказывали обратное влияние на поэзию своего времени и без них нельзя понять литературного процесса начала XX в., несмотря на то что в терминологическом аспекте ранние его работы далеки подчас от наших современных представлений.

В. М. Жирмунский был не только свидетелем литературной жизни всей первой половины XX в., не только присутствовал при чтении поэтами своих стихов на «башне» у Вячеслава Иванова, в артистических кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», в зале училища Тенишева, где не только выступали поэты, но и происходили привлекавшие всеобщее внимание диспуты «традиционалистов» и «формалистов», не только слушал выступления крупнейших литературоведов, писателей, философов в зеленом зале «Зубовского дворца» — Института истории искусств, а впоследствии — Института речевой культуры (ИРК), в ИЛЯЗВе — Институте литератур и языков Запада и Востока, помещавшемся в «ректорском доме» Ленинградского университета — доме, в котором родился Александр Блок, на собраниях ВОЛЬФИЛы («Вольной философской ассоциации» 1920-х годов) и не только бывал на премьерах пьес Александра Блока. Он, повторяю, был не просто счастливым свидетелем этой интенсивной литературной и научной жизни своего времени, но еще и ее активнейшим участником. Общественная активность В. М. Жирмунского постоянно толкала его быть то консультантом постановок в «Старинном театре», то участником диспутов, то популярнейшим лектором в Институте истории искусств, университете, Педагогическом институте им. А. И. Герцена, то докладчиком в Доме литераторов и т. д.

Он был именно участником, и при этом одним из виднейших, литературной жизни и литературной науки. И его труды, собранные в этой книге, — это не просто труды ученого, который прочно вошел в нашу науку, с которым мы связываем многие собствен-

ные идеи и знания,— это также, бесспорно, события русской культурной жизни своего времени.

Таким событием была, например, работа «Преодолевшие символизм» (1916). Положения этой работы отразились, как вспоминала впоследствии А. А. Ахматова, на ее поэзии. Событием была и статья «Задачи поэтики» (1919). Событием, приведшим к первому разочарованию широкого читателя в «формализме», была статья В. М. Жирмунского «К вопросу о „формальном методе“» (1923). Все эти работы вошли в историю русского и советского литературоведения, они были в известном отношении этапными,— этапными не только для самого ученого, но и для его современников филологов. Они знаменовали собой какие-то переживавшиеся им самим переломы и предугадывали переломы в направлении научных, методологических исканий его современников.

Работы, включенные в этот том, в той или иной мере являются работами о современных автору явлениях литературной и литературоведческой жизни. Не случайно многие из его трудов начинаются с прямого указания на актуальность затрагиваемых в них вопросов. Так начинаются статьи «Задачи поэтики», «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» и многие другие.

Современник, умный и трезвый свидетель событий, никогда не впадавший в крайности научной или литературной моды, В. М. Жирмунский мог поэтому не только объективно оценить то, что происходило перед его глазами, но и предугадать будущее развитие того или иного поэта, а иногда и подсказать ему поэтические решения. Его работы о Блоке, Ахматовой, его суждения о Кузмине, Маяковском, Сологубе, Мандельштаме читали сами поэты. В какой-то мере эти работы были «беседами» с ними. И это не следует забывать. Мы знаем, как ценили свое знакомство с В. М. Жирмунским и Блок, и Ахматова, как они пользовались его консультациями и как прислушивались к его доброжелательным, широко компетентным и всегда строгим и независимым оценкам. Именно В. М. Жирмунский направил С. Я. Маршака на переводческую деятельность, подсказав ему и область переводов: английские баллады и поэзию Бернса.

Но не только это следует сказать о работах В. М. Жирмунского по поэтике. Путь В. М. Жирмунского-литературоведа был путем длинным, но не запутанным. Если читатель этой книги станет читать собранные здесь работы в хронологической последовательности, он заметит важную закономерность во внутреннем развитии ученого. Это развитие в целом и в главном совпадает с движением советской литературоведческой науки, оно идет по тому же направлению: от строгого академизма через отталкивание от крайностей «формализма» к признанию исторических и социальных факторов в поэтике.

В конце 1910-х годов, после Великой Октябрьской революции и в 1920-е годы, когда шли острые поиски нового во всех обла-

стях культурной жизни, В. М. Жирмунский активно участвует своими работами в развенчивании старого академического литературоведения.

Впоследствии В. М. Жирмунский вспоминал, что еще на студенческой скамье испытывал острое ощущение недовольства традиционным литературоведением. Это недовольство в значительной мере определило и его отношение к «формальной школе» в литературоведении. С одной стороны, он занимается теми же проблемами, что и «формалисты», но с другой — ищет собственных путей, замечает узость «формальной школы», стремится к анализу формы произведений в тесной связи с анализом их содержания. Содержание и форма неразрывны для него в художественной системе произведений. Он ищет пути к целостному и историческому анализу стиля — будь то стиль автора или стиль целого литературного произведения.

Полемизируя с книгой Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», В. М. Жирмунский писал в 1922 г.: «... только единство стилистических приемов и прежде всего смысл стихотворения, его особый эмоциональный тон определяют собой напевность стиха».[6]

Его взгляды вырастали из явлений современной ему литературной жизни и поднимались до осознания этих явлений как имеющих надэстетическую сущность.

Статья «Поэзия Александра Блока» была «попыткой установления связи между „чувством жизни“ и искусством поэта».[7]

Определяя истоки своего интереса к проблемам словесного искусства, В. М. Жирмунский писал: «Для меня вопросы словесного стиля встали с особой отчетливостью под влиянием кризиса символизма и резкого перелома поэтических вкусов, связанного с выступлением нового поколения поэтов — „акмеистов“. Статья „Преодолевшие символизм“ (написана летом 1916 г.) и книга „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“ (декабрь 1916—февраль 1917 г.) написаны именно в это время и расширяют столкновение двух современных литературных групп в типологическую противоположность принципиально разных стилей».[8]

В развитии взглядов В. М. Жирмунского по вопросам поэтики значительную роль сыграли две его черты как ученого: его способность жить окружающей его литературной и научной жизнью, откликаться на наиболее острые и актуальные проблемы времени и особого рода драгоценная трезвость: умение сразу же оценить и достоинства, и недостатки нового литературного или научного явления, теории, направления.

Подобно тому как взгляды «формалистов» зависели от теории исторической поэтики А. Н. Веселовского, взгляды на литературу В. М. Жирмунского также были связаны с этим ученым. Вместе

---

[6] См.: наст. кн., с. 75.
[7] Жирмунский В. Вопросы теории литературы, с. 9.
[8] Там же, с. 10.

с тем он не повторял А. Н. Веселовского: влияние последнего на В. М. Жирмунского не следует, пожалуй, даже называть влиянием. Просто это была одна и та же область размышлений и сходство размышлений в разных областях литературоведения. Но так или иначе научное развитие В. М. Жирмунского и «формалистов» — В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, Р. О. Якобсона, О. М. Брика и других — совершалось в сходных сферах интересов и в условиях общей неудовлетворенности академическим литературоведением. Систематический ум В. М. Жирмунского, однако, сразу же заставил его критически отнестись к «формальной школе» в литературоведении, хотя надо сказать, что, не будучи старше своих друзей «формалистов», он был опытнее их в организационных вопросах, и первые сборники более или менее серьезных, а не просто эпатирующих общественное мнение работ «формалистов» («Поэтика», 1927—1929) вышли под его редакцией и благодаря его организаторской энергии.

Система «формальной школы» была подвергнута В. М. Жирмунским спокойной и основательной критике. Но В. М. Жирмунский не был еще тогда тем, кем он стал в 1930—1940-е годы, и его критика была в значительной мере «критикой изнутри». Он критиковал «формализм» как систему. Вскрытие единства в изучении стиля и художественной сущности литературных произведений было для него главным. Исходя из представлений о стиле как о единстве приемов (термин «прием» В. М. Жирмунский считал недостаточным и неточным, но продолжал его все же употреблять, как понятный для того времени), он включал в художественную систему также и содержание произведения. Стиль был для В. М. Жирмунского отражением миросозерцания поэта и в качестве такового теснейшим образом связывался с историей литературы и историей культуры в целом. Литература всегда была для В. М. Жирмунского отнюдь не замкнутой областью чисто эстетического порядка, а явлением народной жизни.

На каждом этапе своего развития В. М. Жирмунский дал классические примеры изучения творчества поэтов. Его первая книга об Александре Блоке была вообще первой научной работой о поэте и постоянно учитывается сейчас в нашем блоковедении. Книга о драме Блока «Роза и Крест» стала классическим исследованием творческой истории произведения.

В статье «Анна Ахматова и Александр Блок» — последней своей, «лебединой песне», по словам В. М. Жирмунского, — он истолковал как явление творчества биографические моменты встреч и взаимоотношений этих двух поэтов, его современников, начав статью и кончив ее энергичным заявлением, что личные взаимоотношения обоих не являются предметом его интересов, и решительно отказавшись тем самым от «лакомого кусочка» для обывателей, которых прежде всего интересовала бы тема: «была ли между обоими любовь или не была».

В связи с этим необходимо сказать, что В. М. Жирмунский был особенно тактичен в своих впечатлениях современника, когда дело касалось биографических частностей. В его работах всегда чувствуется, что он знает больше, чем ему подсказывают издания и рукописи, но все то, что он знает как свидетель, служит ему только путеводителем для розыска документальных материалов. Он как бы стремится отойти от всего слишком личного, интерес к чему так характерен для многих современных нам литературоведов. В начале статьи «Анна Ахматова и Александр Блок» В. М. Жирмунский писал: «Мы будем исходить в дальнейшем из этих неоднократно повторенных признаний Ахматовой (в ее мемуарных записях, — *Д. Л.*) и не считаем необходимым вообще углубляться в интимную биографию художника».[9]

Будучи чутким современником, в своих работах В. М. Жирмунский постоянно «преодолевал» в себе «свидетеля эпохи» и все более приближался к историческому изучению всех проблем литературы.

Таким образом, прослеживая развитие интересов и подхода В. М. Жирмунского к поэтике, мы должны отметить, что, начав с исследований стиля, он, постепенно расширяя это понятие, перешел к исследованию содержания, истории текста, даже биографических фактов, но под единственным углом зрения — объяснения художественности произведения и художественного творчества автора, подчиняя этому все компоненты, из которых складывается творчество.

В. М. Жирмунский был исключительным мастером анализа стиля в его широком, а не только узкоязыковом понимании. Будучи исключительно эрудированным лингвистом и прямо заявляя в своих первых работах, таких как «Задачи поэтики» и «К вопросу о „формальном методе“», что анализ стиля должен совершаться в подчинении лингвистике и по тем рубрикам, которые

---

[9] Заканчивая статью «Анна Ахматова и Александр Блок» и толкуя стихи Ахматовой

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз,

где есть строка «Прекрасных рук счастливый пленник...», В. М. Жирмунский пишет: «Современники говорили, что у Л. А. Дельмас, воспетой Блоком в образе Кармен, были прекрасные руки». Но тут же В. М. Жирмунский, как бы спохватившись, замечает: «Впрочем, упоминая о „разговорах“ в кругу современников, мы никоим образом не хотели бы возвращаться к оставленной в начале этой статьи биографической теме», т. е. теме возможной любви Ахматовой к Блоку. Отвращение В. М. Жирмунского к «разговорам» на биографические темы простиралось настолько далеко, что, будучи близко знакомым с А. А. Ахматовой в последние годы и постоянно пользуясь в своих работах устно сообщенными ею сведениями, он никогда не считал возможным ссылаться на слова, сказанные ему Ахматовой, а всегда подыскивал для них документальные подтверждения. Ср.: наст. кн., с. 325, 354.

подсказываются языкознанием,[10] он вышел впоследствии далеко за лингвистические пределы, сопоставив стилистические явления языка и других сфер: архитектуры, орнамента и т. д.

Впоследствии тезис В. М. Жирмунского о том, что изучение стиля должно опираться на лингвистику, высказанный им в статье «Задачи поэтики», стал повторяться многими (и «формалистами» и «структуралистами»), но редко кто вспоминал при этом, что сам В. М. Жирмунский в той же статье вывел понятие стиля далеко за пределы лингвистики и наметил возможность объединить изучение искусства слова с изучением других искусств в пределах одного стиля, определяемого им как единство приемов. Печатаемая в этом томе статья В. М. Жирмунского «О поэзии классической и романтической» дает блестящий пример этих возможностей.

Если отступить от историографической точки зрения на работы В. М. Жирмунского по поэтике и взглянуть на них с точки зрения их ценности для науки сегодня, то необходимо сказать, что работы эти могут научить прежде всего анализу стиля как художественного единства. Сопоставления классицизма с романтизмом, сопоставления стилей Блока и Ахматовой, Пушкина и Брюсова, развернутая рецензия на книгу Б. М. Эйхенбаума о мелодике стиха и многое другое, что найдет читатель в этой книге, могут быть по праву названы непревзойденными в нашем литературоведении по мастерству образцами изучения стиля, в значительной мере создавшими ту школу литературоведческого анализа, которая является славой и гордостью советского литературоведения.

* * *

В этом томе сочинений академика В. М. Жирмунского собраны далеко не все его работы по поэтике и даже не все самые значительные. Здесь нет прежде всего его крупнейших работ по теории и истории стиха, таких как: «Композиция лирических стихотворений» (1921), «Рифма. Ее история и теория» (1923) и «Введение в метрику. Теория стиха» (1925). Работы эти, как и некоторые другие, вошли в книгу «Теория стиха», выпущенную недавно (1975) издательством «Советский писатель». Нет в ней и его книги «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы» (Л., 1924), которую предполагается издать отдельным томом. Последняя книга наметила пути развития отечественного сравнительного литературоведения и заложила основы методики советской школы в этой области. Здесь В. М. Жирмунский с мудрой простотой перенес центр тяжести сравнительного исследования

---

[10] В работе «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский пишет: «Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика» (см.: наст. кн., с. 28).

с вопроса о том, кто и что влияет, на вопрос о том, на кого оказывается влияние, почему и как. Он поставил проблему освоения влияния поэтом, приспособления этого влияния к потребностям своего развития, к своим творческим возможностям и необходимостям. Он исследовал трансформацию чужой личностной поэзии в личностной же поэзии того поэта, на которого оказывается влияние. И эта совершенно новая постановка вопроса позволила рассматривать проблему влияния как важную составную часть поэтики.

Исследования В. М. Жирмунского по поэтике сгруппированы в данном томе в три раздела. В первый вошли общие работы по поэтике: «Задачи поэтики», «К вопросу о „формальном методе“» и статья, имеющая принципиальное значение в плане его несогласий с «формальной школой», — «Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1922)». Во второй раздел включены работы об Ахматовой, Брюсове, Блоке, Мандельштаме. В третьем находятся исследования по частным вопросам поэтики — «К вопросу об эпитете» и «О национальных формах ямбического стиха».

Такое расположение материала тома было в основном намечено в записке В. М. Жирмунского относительно будущего издания его сочинений, составленной им в больнице накануне смерти.

Тексты работ даются по последней прижизненной публикации. В отдельных случаях в аппарате примечаний использовались авторские примечания более ранних публикаций («Поэтика Александра Блока»). Введение недостающих ссылок (отдельных или сплошных, по всей работе в целом, — например, к статье «О поэзии классической и романтической») и расширение их текста отмечено такими обозначениями, как угловые скобки и помета *Ред.* В некоторых случаях ссылки к литературным цитатам даются по современным изданиям. Эти библиографические сведения в основном не сопровождаются специальными оговорками, так же как дополнительные перекрестные ссылки на работы В. М. Жирмунского. Курсивы в цитатах принадлежат автору, за исключением случаев, указанных составителями в примечаниях.

I

ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ

1

Поэтика есть наука, изучающая поэзию как искусство. Если принять это словоупотребление, освященное давностью, можно смело утверждать, что за последние годы наука о литературе развивается под знаком поэтики. Не эволюция философского мировоззрения или «чувства жизни» по памятникам литературы, не историческое развитие и изменение общественной психологии в ее взаимодействии с индивидуальной психологией поэта-творца составляет в настоящее время предмет наиболее оживленного научного интереса, а изучение поэтического искусства, поэтика историческая и теоретическая. Тем самым история поэзии становится в один ряд с другими науками об искусстве, совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала. Рядом с историей изобразительных искусств, историей музыки и театра она занимает место как наука о поэтическом искусстве.

Вопросы исторической поэтики были выдвинуты в России трудами акад. А. Н. Веселовского,[1] который оставил незаконченным грандиозный замысел истории литературы, построенной по поэтическим жанрам. Хотя по общему содержанию первых глав своей исторической поэтики он должен был особенно выдвигать вопросы исторического бытования первобытной поэзии, нам ясно из его специальных статей («Из истории эпитета», «Психологический параллелизм», незаконченный набросок по «Поэтике сюжета»), что и вопросы теоретические должны были занимать в его построении существенное место. Проблему поэтики теоретической выдвинули работы А. А. Потебни, в особенности книга «Из записок по теории словесности» (1905), и если система Потебни, взятая как целое, возбуждает существенные возражения, то самый метод, указанный в его трудах, — сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой, — оказался чрезвычайно плодотворным и получил широкое признание. Наконец, существенную помощь изучению этих проблем оказали современные поэты, нередко более сведущие в вопросах поэтического искусства, чем ученые-филологи. Валерий Брюсов, в течение многих лет защищавший само-

ценность искусства от врагов и друзей, посвятил несколько работ стихотворной технике Пушкина, Тютчева и других поэтов. Вячеслав Иванов в своем «Обществе ревнителей художественного слова» (так называемой «Поэтической академии») объединил поэтов и филологов, заинтересованных изучением поэтической формы и общими проблемами поэзии как искусства (1910—1912). Андрей Белый в книге «Символизм» (1910) сдвинул изучение русской метрики с мертвой точки и настойчиво указал на необходимость изучения поэтического искусства. Под этими разнообразными влияниями в годы войны (1914—1917) вопросы методологии истории литературы сделались предметом общего интереса в университетских кружках Петрограда и Москвы (например, в собраниях Пушкинского кружка при Петроградском университете); вопрос о пересмотре методов изучения литературы чаще всего приводил к решению, что поэзия должна изучаться как искусство и что обычные построения проблем истории культуры на материале художественной словесности должны уступить место поэтике исторической и теоретической. В этом отношении существенные вехи были поставлены уже в 1914 г. акад. В. Н. Перетцом в его «Лекциях по методологии истории русской литературы».[2] В декабре 1916 г. эти новые темы впервые сделались предметом публичного обсуждения на съезде преподавателей русского языка и словесности в Москве. К концу 1916 и началу 1917 г. относится также первое печатное выступление («Сборники по теории поэтического языка», вып. 1—2) группы молодых лингвистов и теоретиков литературы, впоследствии объединившихся в Общество поэтического языка (Опояз); работе этого кружка, обострившего методологическую проблему и сделавшего ее предметом широкого публичного обсуждения, принадлежит в течение последних лет особенно заметная роль в разработке новых подходов к явлениям литературы.[3] В частности, существенной заслугой кружка является критика того традиционного дуализма формы и содержания в искусстве, который и в настоящее время является препятствием для построения науки о поэзии (ср. в особенности сборник «Поэтика» (1919)).

Если отказаться от поверхностного взгляда на содержание литературного произведения как на сюжет (содержание «Отелло»: муж из ревности убивает свою жену...), то наиболее распространенным пониманием этого противопоставления является следующее: различие формы и содержания сводится к различным способам рассмотрения по существу единого эстетического объекта. С одной стороны, ставится вопрос: что выражено в данном произведении? (=содержание); с другой стороны: как выражено это нечто, каким способом оно воздействует на нас, становится ощутимым? (=форма).

На самом деле такое разделение *что* и *как* в искусстве представляет лишь условное отвлечение. Любовь, грусть, трагическая душевная борьба, философская идея и т. п. существуют в поэзии

не сами по себе, но в той конкретной форме, как они выражены в данном произведении. Поэтому, с одной стороны, условное противопоставление формы и содержания (*как* и *что*) в научном исследовании приводило всегда к утверждению их слитности в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует. Точно так же всякое изменение формы есть тем самым уже раскрытие нового содержания, ибо пустой формы не может быть там, где форма понимается, по самому определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию. Итак, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента в художественной структуре произведения искусства.

С другой стороны, такое деление заключает в себе некоторую двусмысленность. Оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт — любовь, грусть, трагическое мировоззрение и т. п.) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства. В сознании исследователя всплывает привычная метафора донаучного мышления: форма — это сосуд, в который вливается жидкость — содержание, с уже готовыми неизменными свойствами, или форма — одежда, в которую облекается тело, остающееся под ее покровом таким, как прежде. Это ведет к пониманию формы как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем — к изучению содержания как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построенной не по своеобразным художественным законам, а по законам эмпирического мира: к сравнению характера Татьяны с психологией русской девушки и к изучению типа Гамлета по методам психопатологии, к спорам о психологической вероятности какого-нибудь условного сценического положения и т. д. Между тем в пределах искусства такие факты так называемого содержания не имеют уже самостоятельного существования, независимого от общих законов художественного построения; они являются поэтической темой, художественным мотивом (или образом), они так же участвуют в единстве поэтического произведения, в создании эстетического впечатления, как и другие формальные факты (например, композиция, или метрика, или стилистика данного произведения); короче говоря, если под формальным разуметь эстетическое, в искусстве все факты содержания становятся тоже явлением формы.

Рассматривая памятник литературы как произведение художественное, мы будем каждый элемент художественного целого расценивать с точки зрения его поэтической действенности: в пределах поэтики как науки о поэтическом искусстве не может быть двойственности между выражаемым и выражением, между фактами эстетическими и внеэстетическими. Это не значит, конечно,

что к литературному памятнику нельзя подойти с другой точки зрения, кроме эстетической: вопрос об искусстве как о социальном факте или как о продукте душевной деятельности художника, изучение произведения искусства как явления религиозного, морального, познавательного остаются как возможности; задача методологии — указать пути осуществления и необходимые пределы применения подобных приемов изучения. Но бессознательное смешение переживаний поэта и идей его современников как содержания литературного произведения с приемами искусства как формой не должно иметь места в научной работе по вопросам поэтики.

Традиционному делению на форму и содержание, различающему в искусстве моменты эстетические и внеэстетические, было противопоставлено другое деление, основанное на существенных особенностях произведения искусства как объекта эстетического рассмотрения: деление на материал и прием.[4] Это противопоставление указывает путь к теоретическому изучению и систематическому описанию «формальных» элементов поэзии. Однако, как будет показано дальше, оно нуждается в развитии и углублении в связи с телеологическим понятием стиля как единства приемов.

Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится художественным произведением. Сравнивая сырой материал природы и обработанный материал искусства, мы устанавливаем приемы его художественной обработки. Задача изучения искусства заключается в описании художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи в историческом плане или в порядке сравнительном и систематическом. Так, материалом музыки являются звуки, которые в музыкальном произведении имеют определенную высоту, относительную и абсолютную, известную длительность и силу и расположены в той или иной одновременности и последовательности, слагаясь в художественные формы ритма, мелодии и гармонии. Материалом живописи являются зрительные формы, располагаемые на плоскости как сочетание линий и красочных пятен, построенных в живописные формы. Изучение поэзии, как и всякого другого искусства, требует определения ее материала и тех приемов, с помощью которых из этого материала создается художественное произведение.

Долгое время существовало убеждение, недостаточно поколебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются образы. Немецкая идеалистическая эстетика рассматривала художественное произведение как воплощение идеи в чувственном образе. Если материалом живописи являются зрительные образы по преимуществу, материалом музыки — образы звуковые и т. п., то поэзия, как высший вид искусства, владея красками, звуками, запа-

ПОНЕДЕЛЬНИКИ ДОМА ИСКУССТВ

В Понедельник, 19-го Апреля 1920 года.

ПРОФЕССОР

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

прочтет публичную лекцию

СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ

Начало в 7 часов вечера.

БИЛЕТЫ В ДОМЕ ИСКУССТВ МОЙКА 59.

хами и т. д., знает также и образы внутренних переживаний. Ценность искусства определяется конкретностью изображения, наглядностью (Anschaulichkeit) в широком смысле слова: термин этот применяется к образности вообще, а не только к зрительной образности. Чем полнее осуществляется воплощение идеи в образе, тем совершеннее произведение искусства. Эта теория наглядности, или образности, вне ее первоначального метафизического обоснования, продолжает и в настоящее время свое существование в учении А. А. Потебни и его школы, бессознательно отождествляющих понятия художественности и образности. Она была подвергнута критике уже в «Лаокооне» Лессинга на специальной проблеме зрительного образа в поэзии. Но наиболее последовательную критику таких учений мы находим в книге Теодора Мейера «Законы поэтического стиля».[5] Поясним доводы Мейера на общеизвестном русском примере:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

При чтении этого стихотворения в нашем воображении возникает ряд образов, более или менее конкретных, законченных и детальных: шумная улица—храм и молящиеся—пирующие юноши—одинокий задумчивый поэт. В зависимости от характера нашего воображения эти образы — более ясные или более смутные; в них преобладают зрительные элементы, у некоторых читателей, может быть, — слуховые («шумные улицы» — грохот экипажей, крики разносчиков и т. д.), у других — отвлеченные словесные представления. Разумеется, эти образы, сопровождающие течение слов, в достаточной мере субъективны и неопределенны и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и пр. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства. С живописью или музыкой образы поэзии в этом отношении соперничать в наглядности не могут: в музыке и живописи чувственный образ закреплен эстетически, в поэзии он является субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов.

Остановимся подробнее на поэтической образности пушкинского стихотворения. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — мы видим одинокого поэта на улице в толпе прохожих. Однако в каком городе происходит действие — в русском или иностранном? Какие в нем улицы — узкие или широкие? В какое время дня — утром или вечером? В дождь или в хорошую погоду? «Улицы шумные» — общее представление; словесное представление — всегда общее. В нашем воображении может возникнуть конкрет-

ное представление, индивидуальный случай, пример, образ, но опять — в зависимости от субъективных особенностей воспринимающего. Поэт выделяет только один признак — «улицы шумные». Бóльшая конкретность или наглядность ему не нужна, даже противоречила бы существу его мысли: он хочет сказать — «в каких бы улицах я ни бродил», т. е. вечером и утром, в дождь и в хорошую погоду. Те же замечания относятся и к образам последующих стихов: «многолюдному храму» (какой храм?), «безумным юношам» (кто эти юноши?). Бывают случаи, когда образное, конкретное мышление могло бы даже легко вступить в противоречие с намерениями поэта. Так, метафорические выражения «...промчатся годы...», «...сойдем под вечны своды...», «...близок час», в которых обычно видят повышение образности языка (Потебня и его школа), только потому и оказывают на нас художественное воздействие, что в процессе развития языка они потеряли конкретный образный смысл, уже не вызывая в нас отчетливых образных представлений. «Мы все сойдем под вечны своды» означает «Мы все умрем», и было бы неправильно при этом представлять себе «образ»: длинное шествие, спускающееся под «вечные» каменные своды.

Итак, поэзия в смысле наглядности и образности не может соперничать с живописью или музыкой. Поэтические образы являются субъективным и изменчивым дополнением словесных представлений. Но, будучи беднее, чем образные искусства, в отношении наглядности представлений, слово и поэзия, с другой стороны, имеют свою область, в которой они богаче других искусств.

Сюда относится прежде всего обширная группа формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны для других искусств. «Всякий раз, когда я брожу вдоль улиц», «одинаково на улице, в храме и среди пирующих друзей», — эта мысль может быть существенным элементом поэтического произведения, но передать ее в образе невозможно. Поэт спрашивает: «Бродил ли ты на улицах?». Он отрицает: «Я не бродил на улицах». Он обозначает длительность действия, его повторность и т. п.: «разговаривал», «кланялся», «сказал», «приступил к чтению». Все это — область слова, но лежит за пределами наглядного представления — образа. С другой стороны, сюда относятся различные факты эмоциональной окраски слова, мыслительной и волевой оценки и т. д. Выражение «юноши безумные» (ср. «Безумных лет угасшее веселье») заключает оценку, высказанную поэтом по поводу данного образа. Выражения «...промчатся годы...», «...под вечны своды...», «...близок час», означающие неизбежное и близкое наступление смерти, привычно связаны для нас с определенной эмоциональной окраской.

Итак, область поэзии и шире и уже области наглядных представлений и образов. Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы — представления, и чувства — эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стрем-

ления и оценки (так называемая тенденция). Потебня, следуя за старой теорией наглядности, выделил в поэтическом слове образность, отожествив ее с поэтичностью и даже художественностью вообще. Д. Н. Овсянико-Куликовский, занимаясь лирикой и музыкой, вынужден был признать существование в искусстве другого элемента — эмоционального.[6] Мы видели выше, что мотивы чистой мысли и даже волевые оценки и стремления также сопровождают собой поэтическое восприятие. Все стороны душевной жизни человека могут быть затронуты поэзией.[7] Но не в этом, конечно, ее специфическая особенность.

Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово. Поэзия есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин «словесность» в этом смысле вполне выражает нашу мысль.

А. А. Потебня, учивший о поэзии как об искусстве образов, является вместе с тем у нас в России родоначальником так называемой лингвистической теории поэзии, которая на Западе была впервые отчетливо формулирована И. Г. Гердером (особенно в первой и второй частях фрагментов «О новейшей немецкой литературе»), В. Гумбольдтом и немецкими романтиками.[8] В настоящее время это учение находит неожиданное подтверждение в новых лингвистических теориях, представляющих интерес и для поэтики.[9]

Господствовавшее до последнего времени в лингвистике учение младограмматиков стремилось истолковать различные явления истории языка с помощью механически действующих звуковых законов и столь же механически понимаемого принципа аналогии, создавая тем самым как бы подобие естественноисторического построения. Если уже в области исторической фонетики такое механическое объяснение наталкивается на существенные затруднения, то в более сложных вопросах словообразования, семантики и синтаксиса механизация языковых явлений оказывается совершенно невозможной. И действительно, современные лингвистические теории видят в развитии языка некоторую внутреннюю телеологию. Поскольку лингвистика при этом от более внешнего и обобщенного изучения далекого прошлого языка (так называемая историческая грамматика) переходит к наблюдению над живыми и текучими явлениями современного языкового сознания, она с неизбежностью выдвигает понятие многообразия речевых деятельностей. «Каждый индивид, — пишет проф. И. А. Бодуэн де Куртенэ, — может иметь несколько индивидуальных „языков", различающихся, между прочим, и с произносительно-акустической точки зрения: язык каждого дня, язык торжественный, язык церковной проповеди или университетской кафедры и т. п. (в соответствии с социальным положением данного индивида). В разные минуты жизни мы пользуемся различным языком, в зависимости от различных душевных состояний, от времени дня и года, от возраста, от прежних навыков речи и от новых приобретений...».[10] Рассматривая структуру языковой

формы как «деятельности» (по старинному выражению Гумбольдта и Потебни), мы находим в языке различные телеологические устремления, которыми определяется самый выбор слов и основные принципы словосочетания. Различие задания может быть использовано для установления особенностей поэтического языка. Еще Потебня (следуя в этом отношении за Гердером и его немецкими последователями) различал два типа речевой деятельности — язык поэтический и прозаический (научный); основную особенность первого он видел в образности — понятие, которое в новейшее время, как мы видели, было подвергнуто справедливой критике. По-новому подходит к этому вопросу Л. П. Якубинский. Предлагая классифицировать явления языка «с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом», он различает систему «практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и проч.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения», и систему языка поэтического, в которой «практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность».[11] Хотя понятие самоценной речевой деятельности («высказывания с установкой на выражение», по определению Р. О. Якобсона[12]) несомненно слишком широко для определения поэтической речи и многие примеры такой деятельности, приводимые самим Якубинским, не имеют специально эстетического характера (например, когда герой романа «грассирует и с видимым удовольствием слушает себя» или солдаты передразнивают французов, лопоча непонятные слова и стараясь «придавать выразительную интонацию своему голосу»), тем не менее Якубинским подмечен один из существенных сопутствующих признаков поэтического, как и всякого другого эстетического, высказывания, который Кант обозначил в своей эстетической системе как «целесообразность без цели». Незаконное обособление этого признака как единственного характерно, впрочем, для эстетики и поэтики футуризма.[13] Следует, однако, помнить, что исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса, лежит за пределами поэтики как частной науки и является задачей философской эстетики. Независимо от такого определения специфические признаки эстетического объекта всегда даны нам в интуитивном художественном опыте, который относит одинаково и Пушкина, и Маяковского, и Надсона к общей категории поэтических (художественных) ценностей, и лишь в пограничных случаях эта оценка колеблется. Наша задача при построении поэтики — исходить из материала вполне бесспорного и, независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае — произведения художественного слова.

Обособление различных телеологических устремлений, сосуществующих и вступающих во взаимодействие в так называемом

разговорном языке, возможно только в условии отвлечения от конкретной реальности исторической жизни языка. Язык практической речи, в таком обособлении, подчинен заданию как можно более прямого и точного сообщения мысли: экономия средств для намеченной цели — вот основной принцип такого языка. Практический язык имеет свои «приемы»: стиль деловых телеграмм, современные сокращения могут быть названы как особенно показательные примеры. Родственный практическому языку — язык научный — подчиняется более специальной функции — краткого и точного выражения логической мысли. Иные законы управляют эмоциональной речью, или речью оратора, направленной на эмоциональное и волевое воздействие на слушателя, подчиненной задаче эмоционально-волевой убедительности. К этим последним группам во многих отношениях приближается речь поэтическая, подчиненная функции художественной: недаром риторика и поэтика издавна отмечали те же категории приемов словесного построения. В обычной разговорной речи все эти тенденции сосуществуют одновременно; в истории языка они борются между собой, и их сочетаниями объясняются различные факты в семантической жизни слова, в изменении синтаксических построений и т. д. Мы условно выделим научную речь и речь поэтическую в предельном и последовательном осуществлении, чтобы на показательном примере отметить различие приемов словоупотребления и соединения слов в той и другой.

Возьмем научное суждение «Все тела падают». Логическое содержание этого суждения, единственно существенное для науки, не зависит от его словесного выражения. Мы можем переставить эти слова, сказать: «Всякое тело падает», «Падение — общее свойство всех тел». При этом логическое содержание остается неизменным, хотя психологическое течение мысли меняется с иной расстановкой и иным выбором слов. Мы можем перевести это суждение на любой другой язык, без изменения его значения. Научная речь стремится в пределе заменить слова абстрактными математическими значками понятий; в этом смысле идея условного, алгебраического языка, как она предносилась Лейбницу, есть истинно научная идея. За отсутствием такого языка, наука охотно пользуется иностранными терминами, дающими возможность создать условную систему слов-понятий, не имеющих в языке уже готовых конкретных значений и привычных, точнее не формулированных ассоциаций. Она строит понятия путем условных определений, приписывая словам то или иное, нужное ей, отвлеченное значение. В сущности, научное суждение «Все тела падают» может быть заменено формулой «Все S суть P», где S приданы признаки «телесности», а P обозначает совокупность признаков, заключающихся в понятии падения. При этом слово играет роль безразличного средства для выражения мысли. В этом отношении научный язык аморфен; в нем нет самостоятельных законов построения речевого материала;

своеобразие каждого отдельного слова и сочетания слов не ощущается в нем.

В противоположность этому язык поэзии построен по художественным принципам; его элементы эстетически организованы, имеют некоторый художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию. Вернемся к примеру уже цитированного стихотворения Пушкина. Оно прежде всего «построено» в фонетическом отношении: звуковой материал образует чередующиеся ряды в 9 и 8 слогов с ударениями, расположенными на четных слогах, — стихи четырехстопного ямба; два стиха (9+8=17 слогов) составляют метрический период; два периода — строфу, объединенную одинаковыми концовками — рифмами. Строфа служит одновременно единицей смыслового и синтаксического членения: каждое четверостишие относительно самостоятельно по теме и заканчивается более или менее значительной синтаксической паузой (точкой). Вместе с расположением ударений мы замечаем некоторое единообразие ударных гласных («гармония гласных») не только в концовке — рифме, но также в середине стиха: преобладает ударное *у* («Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам»). Таким образом, звуки поэтического языка не безразличны для художника: в сочетании со смыслом строфы специфический тембр гласного *у* придает стихотворению унылость и заунывность.[14]

Художественное упорядочение синтаксиса точно так же не ограничивается самыми общими границами строфы. Отдельные строфы синтаксически связаны между собой параллелизмом начальных придаточных предложений («Брожу ли я...», «Гляжу ль на дуб...», «Младенца ль милого ласкаю...»), который в первой строфе захватывает также последующие стихи («Брожу ли я...», «Вхожу ль...», «Сижу ль...»); ему соответствует такой же параллелизм главных предложений («Я предаюсь моим мечтам...», «Я говорю...», «Я мыслю...», «Уже я думаю...»). Этим ритмико-синтаксическим параллелизмом определяется гармоническое распределение композиционных масс в стихотворении. Внутри каждого стиха единообразие синтаксического построения усиливается присутствием почти во всех стихах обязательного эпитета-прилагательного при существительных (так называемый украшающий эпитет классической поэтики); течение стихов приобретает в связи с этим более плавный и медлительный характер. И здесь наблюдается некоторый параллелизм в самом расположении слов: характерная для поэзии XVIII в. и пушкинской поры постановка прилагательного после существительного в рифме («улиц шумных», «юношей безумных», «дуб уединенный», «младенца ль милого»; ср. «дар напрасный, дар случайный», «судьбою тайной», «Грузии печальной», «берег дальный» и т. д.), которая исчезла в синтаксически более свободной поэзии середины XIX в. (с точки зрения прозаической расстановки

слов — инверсия). Еще менее обычная в прозе инверсия — разделение прилагательного и определяемого им слова: «Младая будет жизнь играть...» (ср. «Полупрозрачная наляжет ночи тень...»); в таких необычных для прозы инверсиях поэты XVIII в. идут гораздо дальше Пушкина (Ломоносов: «Песчинка как в морских волнах...», Державин: «Скользим мы бездны на краю...», «Где мерзлыми Борей крылами...»), а поэты XIX в. еще более приближаются к разговорной речи. Необычен для прозаического языка и самый выбор слов, и их употребление: «младая», «вечны своды», «уединенный» (с церковнославянской огласовкой, как рифма к «забвенный») представляют архаизмы условно-возвышенного поэтического языка (точнее славянизмы); «мой век забвенный» («короткая жизнь»), «ближе к милому пределу» («родной земле») представляют условно-поэтические, традиционные перифразы. Сложнее прием метонимической перифразы вместо прямого называния предмета в таких выражениях: «Мы все сойдем под вечны своды...» вместо «Мы все умрем», «Мне время тлеть, тебе цвести» вместо «Я скоро умру, ты же должен жить», «И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть...» — там, где в прозе мы сказали бы: «Пусть дети играют над моей могилой». Метонимический характер имеет также употребление эпитетов: они не ограничивают понятие соответствующего существительного, не сужают его, а выделяют типический видовой признак данного комплекса представлений, характеризующий более общее родовое понятие. Так: «Брожу ли я вдоль улиц *шумных*...», «Вхожу ль во *многолюдный* храм...», «Младенца ль *милого* ласкаю...» — не означает того, что печальные мысли приходят поэту только на «шумных улицах», только во «многолюдном храме». Напротив, в языке практическом, где каждое слово имеет точный логический смысл, такое понимание было бы обязательным; например: «Когда я вхожу во многолюдный храм, мне становится грустно» — не означает в практической прозе, что то же самое случается в «храме пустынном». Выбор типического видового признака для эпитета («шумные улицы», «дуб уединенный» и т. д.), обобщенного и вместе с тем типичного для данного предмета, играет в поэтическом искусстве Пушкина особенно важную роль. Здесь он в значительной мере предопределяется принципом контраста: на «шумных улицах», во «многолюдном храме», среди «безумных юношей» поэт думает о смерти (ср. в дальнейших строфах контраст между «уединенным дубом, патриархом лесов» и быстротечностью жизни человека, между «милым младенцем» и поэтом, осужденным на смерть: «Мне время тлеть, тебе цвести»). Такой же метонимический характер имеет выбор глаголов: «*Брожу* ли я вдоль улиц...», «*Вхожу* ль во... храм», «*Сижу* ль меж юношей...». И здесь глагол обозначает типическое действие, а не ограничение понятия (т. е. те же мысли преследуют поэта и при входе в храм и при выходе и т. д.).

Быть может, при обычном невнимании к особенностям поэтической речи нам покажется, что эти приемы пушкинского стиля не имеют ничего специфического, что мы подчеркиваем здесь какое-то общее свойство человеческой речи, привычное и трудно ощутимое. Мы могли бы предложить в таком случае для сравнения какое-нибудь стихотворение Фета, например «Мелодию», где уже первый стих («Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...») организован по совершенно иному художественному принципу: каждое последующее слово примыкает к предшествующему, как метафора. Объяснить художественное значение этих поэтических приемов, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет задачу теоретической поэтики. В свою очередь поэтика историческая должна установить их происхождение в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии.

То, что было только что сказано о языке поэтического произведения, относится всецело к его содержанию, т. е. к его поэтической тематике. Точнее — в поэтическом произведении его тема не существует отвлеченно, независимо от средства языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово. На языке отвлеченных понятий мы определили бы тему первой части стихотворения Пушкина в логической формуле: «во всякой обстановке поэта неотступно преследует мысль о смерти». Именно так или сходным образом (выбор слов здесь не имеет значения) должен был бы выразиться тот, кто говорил бы с практической целью — как можно скорее и яснее передать другому свою мысль. К этой же обедненной общей формуле по необходимости сведется все, что мы могли бы сказать об «идейном содержании» стихотворения. Однако на самом деле поэт развертывает перед нами ряд конкретных примеров, типичных случаев, которые только с логической точки зрения сводятся к этой общей мысли: 1) «Брожу ли я вдоль улиц...», 2) «Вхожу ль во многолюдный храм...», 3) «Сижу ль меж юношей...», 4) «Гляжу ль на дуб...», 5) «Младенца ль милого ласкаю...». Это художественное развертывание темы происходит также по принципу метонимии (или синекдохи) — замена рода его видом или разновидностью. При этом метонимическое развертывание основной темы придает каждой отдельной теме значение примера для более общего положения, расширяет смысл этих отдельных положений, окружает их как бы «холодком абстракции». Мы видели уже выше, что такой же расширенный метонимический смысл типического признака имеют в этих отдельных предложениях глаголы и эпитеты.

Соответствие тематического построения с композицией ритмических и синтаксических единиц особенно характерно как признак художественного развертывания темы: отдельные ча-

стные темы связаны между собой смысловым параллелизмом, которому, как было сказано вначале, соответствует параллелизм языковых форм в области ритма и синтаксиса.

Этих разрозненных замечаний достаточно, чтобы показать особенности поэтического языка по сравнению с практическим, его особенную художественную телеологию. В дальнейшем, воспользовавшись этим материалом, мы попробуем на примере другого стихотворения Пушкина наметить пути к разрешению более конкретных задач исторической и теоретической поэтики.

2

Задачей общей, или теоретической, поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики. В дальнейшем мы не предлагаем, однако, исчерпывающей научной классификации, поскольку в самой лингвистике до сих пор продолжаются споры о возможных группировках лингвистических дисциплин: при настоящем состоянии науки достаточно перечислить важнейшие проблемы, сюда относящиеся, примыкающие к привычным категориям проблем языковых.

1) Прежде всего, как мы уже видели, звуки языка не безразличны для поэта. Это не пустые места в художественном произведении, не беспорядочные шумы, сопровождающие течение поэтических образов, а существенные средства художественной выразительности. Звуки поэтического языка упорядочены и организованы; особый выбор звуков и особое их расположение отличают поэтическую речь от прозаической. Фонетике как отделу лингвистики соответствует поэтическая фонетика, или эвфония, как отдел поэтики. В области поэтической фонетики мы различаем, как и в соответствующем отделе лингвистики, три группы явлений.

а) С одной стороны, упорядочению подвергается расположение слогов, различных по своей силе: в стихах мы замечаем закономерное чередование сильных и слабых слогов, т. е. в одних языках долгих и кратких, в других ударных и неударных. Эти количественные чередования составляют область метрики. Ввиду

особой важности вопросов метрики для поэзии эта глава поэтической фонетики выделяется иногда в самостоятельный отдел, соподчиненный другим основным отделам поэтики — стилистике, композиции и тематике; причем нередко термин «метрика» употребляется в более широком значении поэтической фонетики вообще.[15]

b) С другой стороны, источником художественного впечатления является качественная сторона звуков, особый выбор и расположение гласных и согласных — вопросы словесной инструментовки.

c) Наконец, интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной разговорной речи, в языке поэтическом также подчиняется художественному упорядочению; мы говорим тогда о мелодике поэтического языка.

2) Вопрос о формальном (грамматическом) строении слова, о словообразовании и словоизменении не может иметь в поэтике того значения, которое он имеет в общей лингвистике; каждая форма слова обычно дана поэту в готовом и законченном виде, и лишь в исключительных случаях дается поэтом «установка» на факты грамматического строения. К числу таких явлений относится употребление особых морфологических категорий, необычных в практической речи: например, широкое применение составных слов — гомеровские «составные эпитеты», англосаксонское «flot famiheals» — «корабль пенистошейный» или употребление отвлеченных существительных вместо соответствующего прилагательного — эпитета («отвлечение эпитета»), в своей повторности характерное для поэтов французского классицизма и для современных «модернистов» («белость плеч» у Валерия Брюсова вместо «белые плечи»). Впрочем, более специальный вопрос о поэтических неологизмах в области словообразования удобнее рассматривать в связи с другими вопросами исторической лексикологии.

3) Слова соединяются в предложения; синтаксис изучает предложение и его части, расстановку слов в предложении, соединение предложений между собой и т. д. Значение синтаксиса для поэтики (синтаксический параллелизм, инверсия и др.) было отмечено выше на примере пушкинского стихотворения. Укажем еще такие вопросы, как например употребление безглагольных предложений (в импрессионистской лирике Фета или Бальмонта), значение восклицательных и вопросительных предложений в эмоциональном стиле (хотя бы в эмоционально-окрашенном повествовании лирической поэмы), различные приемы сочинения и подчинения предложений (например, употребление противительных союзов «а», «но» и логических форм подчинения у Ахматовой в противоположность Блоку) [16] и многое другое. Итак, поэтический синтаксис рассматривает приемы художественного использования синтаксических форм.

4) Отдел лингвистики, изучающий значения слов, получил название семантики (или семасиологии). Как особый отдел по-

этики, семантика рассматривает проблему значения слова в поэтической речи.

a) К семантике относится прежде всего изучение слова как поэтической темы. Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия, в то время как в языке науки оно лишь отвлеченное обозначение общего понятия. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; например, для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как «грустный», «томный», «сумерки», «слезы», «печаль», «гробовая урна» и т. п. В недавнее время для этого отдела поэтики было предложено название символики;[17] однако, называя словесные темы символами, мы вступаем в противоречие с традиционной терминологией, обозначающей словом «символ» особый поэтический троп.

b) К семантике относятся вопросы, связанные с изменением значения слова, в частности с теми новыми значениями, которые слово приобретает в поэтическом языке. Ср., например, у Лермонтова: «Облаков неуловимых волокнистые *стада*», у Блока: «И снежных вихрей подъятый *молот*...», «*Кубок* темного вина», «И скрипки, тая и слабея, Сдаются бешеным смычкам» и т. п. Учение о тропах (метафора, метонимия или гипербола, ирония и др.) представляет отдел поэтики, разработанный уже в античной риторике, но нуждающийся в пересмотре с точки зрения современного языкознания.

c) Рассматривая различные приемы группировки словесных тем (семантических групп), мы наблюдаем явления повторения, параллелизма, контраста, сравнения, различные приемы развертывания метафоры и т. п.

5) Наконец, язык данной эпохи представляет для говорящего как бы ряд исторических напластований, имеющих для поэта разную ценность и обладающих разной художественной действенностью. Слова устарелые (архаизмы), новообразования (неологизмы), иностранные заимствования (варваризмы), влияние местных говоров (провинциализмы), различие между языком простонародным и литературным, разговорным и условно-возвышенным существенны для поэта и могут быть использованы как художественный прием. В большинстве случаев нам приходится при этом иметь дело с вопросами исторической лексикологии; разумеется, однако, в распоряжении поэта могут быть и фонетические дублеты, и различные конкурирующие формы словообразования и словоизменения, и синтаксические обороты, характерные для того или иного слоя языка.

Все перечисленные выше отделы поэтики составляют вместе учение о поэтическом языке в узком смысле слова. Традиционное словоупотребление обозначает это учение названием стилистики. Таким образом, стилистика есть как бы поэтическая линг-

вистика: она рассматривает факты общей лингвистики в специальном художественном применении. Но содержание поэтики стилистикой не исчерпывается.

Всякая поэтическая речь о чем-то рассказывает, и всякое высказывание расположено в известной последовательности, т. е. как-то построено. В практической речи содержание высказывания заключает некоторое знание действительности, которое необходимо сообщить слушателю; построение практической речи, по возможности краткой и ясной, в художественном отношении аморфно и определяется прежде всего принципом экономии средств для достижения указанной цели; в идеале это прямая линия. В поэзии самый выбор темы служит художественной задаче, т. е. является поэтическим приемом: говорит ли автор о мечтательной Татьяне или выбирает своим героем Чичикова, изображает ли скучную картину провинциального быта или романические подвиги и приключения благородных разбойников, все это для поэтики — приемы художественного воздействия, которые в каждой эпохе меняются и характерны для ее поэтического стиля. С другой стороны, построение поэтического произведения также подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией: ее идеальный тип — кривая линия, строение которой ощущается.[18] Таким образом, намечаются тематика и композиция как два самостоятельных отдела поэтики.

В сущности, эта двойственность уже наблюдается в области стилистики, т. е. учения о поэтическом языке. Основа тематического элемента поэзии — в словесных темах, т. е. в поэтической семантике (символике). Композиционное задание художника, звуковое и смысловое, находит выражение в метрическом и синтаксическом построении словесного материала. Но существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом. Так, принцип контраста, о котором мы упомянули по поводу приемов построения словесных тем («Прекрасна как ангел небесный, Как демон коварна и зла»), может определить контрастирующие характеры героев (Медора и Гюльнара — у Байрона, Зарема и Мария — у Пушкина) или контрастную последовательность в развитии сюжета (свидание Лаврецкого и Лизы в саду и приезд жены Лаврецкого; первое и последнее объяснение Онегина и Татьяны). Или принцип параллелизма, осуществляющийся в ритмическом, синтаксическом и смысловом соотношении соседних стихов («Стелется и вьется по лугам трава шелковая. Целует, милует Михайло свою женушку»), может быть развернут в романе и повести как параллелизм картины природы и душевного настроения героя (ср. описание грозы в «Фаусте» Тургенева). Во всех таких случаях предметом рассмотрения в поэтике является более обширное ху-

дожественное единство, тематическое или композиционное, обладающее как целое особыми свойствами, не сводимыми к свойствам его элементов; например, описание обстановки в романе, картины природы, изображение внешности героя, его характера (описательные темы) или развитие действия, его отдельные элементы, их соединение между собой (мотивы и сюжет) и т. п. Для каждой группы вопросов намечается два разных подхода: с одной стороны — выбор определенных элементов (тематика), с другой стороны — их расположение в некоторой последовательности, развитие и сочетание между собой (композиция). Так, изучая приемы характеристики писателя или описания природы, мы неизбежно различаем тематическое содержание данного описания и его построение; так, в повествовательном произведении приходится говорить о его фабуле как о совокупности отдельных тем (мотивов) и о сюжетной композиции как о приеме построения (противопоставление, впервые отчетливо намеченное в работах В. Шкловского).

С вопросами композиции тесно связано учение о поэтических жанрах — область поэтики, особенно давно привлекавшая внимание исследователей. Каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, лирическая поэма и героическая эпопея, комедия и трагедия) представляет прежде всего своеобразное композиционное задание, сходное с теми композиционными формами, которые мы находим в музыке (соната, симфония и т. п.). Существенное отличие заключается, однако, в том, что в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра всецело определяются его композицией; в поэзии (или живописи), вообще в искусствах тематических, в определение специфических особенностей жанра привходят также тематические моменты (ср., например, с этой стороны отличие комедии и трагедии).

Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т. е. из слова, подчиненного художественной функции. Не противоречит ли этому существование в поэтике, наряду со стилистикой (учением о поэтическом языке в узком смысле слова), таких отделов, как тематика и композиция? Композиция и сюжет существуют и в других искусствах (в живописи, музыке), они существуют как будто вне всякого искусства (сюжет какого-нибудь уличного происшествия, записанного газетным хроникером). Однако в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно так же композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической. Мы видели уже, что тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются

из особого, художественного употребления этих словесных фактов: содержание речи, элементарные словесные темы и естественная последовательность слов, их «построение» в более сложное целое приобретают в поэзии значение особых художественных приемов, тематических и композиционных. Мы видели также на примере пушкинского стихотворения, насколько тесно связаны в поэзии элементы стилистики (поэтического языка) с тематикой и композицией. Так, композиция лирического стихотворения развивается из художественного упорядочения фонетического материала (метрическая композиция: стих, период, строфа) и соответствующего ему синтаксического членения (например, синтаксический параллелизм строф в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»).

Конечно, поставив с одной стороны произведение чистой лирики, с другой стороны — современный роман, сюжетный или психологический, можно легко установить, в пределах самого словесного искусства, существенные оттенки в отношении художника к своему материалу — слову. Внешним критерием более или менее глубокой обработки художественного материала и тем самым сравнительной зависимости или свободы художественного замысла от его осуществления в словесной стихии служит обычно присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочение словесного материала со стороны его звуковой формы: лирическое стихотворение в своем словесном составе, в выборе и соединении слов, — как со смысловой, так и со звуковой стороны, — насквозь подчинено заданию эстетическому. Существует также чисто эстетическая проза, в которой композиционно-стилистические арабески, приемы словесного сказа, иногда — эмбриональные формы ритмического членения вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени — у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого). Однако именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово является в художественном отношении нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практической речи и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Впрочем, самая нейтрализация воздействий словесного стиля есть также результат поэтического искусства и может рассматриваться в системе поэтических приемов, рассчитанных на художественное воздействие.

Но изучением отдельных поэтических приемов задачи поэтики еще не исчерпаны. В научной абстракции необходимо обособление отдельных приемов и самостоятельное их изучение. В живом единстве художественного произведения они связаны между собою неразрывно, как связаны в каждом слове его фонетические, морфологические, смысловые и синтаксические свойства. Для некоторых вопросов эти связи особенно существенны.

Так, рифма есть явление словесной инструментовки (как звуковой повтор); вместе с тем рифма служит приемом метрической композиции, определяя границы стиха и связывая стихи в метрические единицы высшего порядка (строфы); для рифмы существенно морфологическое строение слова (рифмы коренные и суффиксальные, грамматически однородные и разнородные); лексический состав рифмующих слов является характерным признаком словесного стиля. Точно так же — повторение: мы определили его как тематический факт (повторение тематических групп, смысловой повтор); но повторение слова связано с повторением составляющих его звуков (звуковой повтор как фактор инструментовки); оно нередко осуществляется в повторении одинаково построенных ритмических и синтаксических групп (ритмико-синтаксический параллелизм): «дар напрасный, дар случайный...», «хочу быть дерзким, хочу быть смелым...»; оно может служить композиционной цели (например, кольцевое обрамление повторяющимися строфами в таких стихотворениях, как «Черная шаль», «Не пой, красавица, при мне...» Пушкина или «Фантазия», «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...» Фета).

Мы привели только наиболее показательные случаи: на самом деле в живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином «стиль». При изучении стиля художественного произведения его живое, индивидуальное единство разлагается нами в замкнутую систему поэтических приемов.

В чем заключается понятие единства, или системности, по отношению к приемам данного поэта? Мы понимаем его как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание.

Такое определение термина «поэтический стиль» вполне соответствует обычной терминологии искусств изобразительных. «Готический стиль», «романский стиль», «египетский стиль» обозначают систему приемов зодчества, существующую в ту или иную эпоху, в той или иной стране. Такое понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов.

И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здание, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания», конечно в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов. (Реконструкции потерянных поэтических произведений по немногим сохранившимся свидетельствам, например попытки проф. Ф. Ф. Зелинского восстановить строение трагедий Софокла, могут служить подтверждением этой мысли.)

Только с введением в поэтику понятия стиля система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной. Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественноисторический факт: прием как таковой — прием ради приема — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание.

Значение стилистического единства для определения художественного смысла тех или иных приемов подтверждается косвенным образом следующим фактом: тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов. Так, в повествовательной литературе всех народов, в Ветхом завете, в Коране, в русской былине и сказке, в старинной хронике и т. д. встречается как простейший прием синтаксической композиции простое сочинение (как бы нанизывание) повествовательных единиц, предложений, с помощью союза «и»; ср. отрывок старинной провансальской биографии трубадура Джауфре Рюделя: «...и сказали о том графине, и она пришла к нему, к его ложу, и обняла его своими руками; и он узнал, что то была графиня, и вернулось к нему зрение, слух и обоняние, и мог он ее увидеть; и так он умер на руках у донны...».

Этот прием медленного, неторопливого повествования в другой стилистической среде, в лирическом стихотворении романтического песенного типа, становится выражением нарастающего эмоционального волнения, как бы аккумуляции лирических впечатлений, все усиливающихся и бьющих в одну точку; см. у Фета:

Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,

И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах
. . . .

И все, что мчится по безднам эфира...

С другой стороны, в русской былине мы нередко встречаем прием повторения с нарастанием, связанный с синонимической вариацией, и воспринимаем его, по обыкновению, как характерное свойство плавного, замедленного, эпического рассказа: «...разгорелось сердце богатырское, богатырское сердце, молодецкое...» или «...из-за гор было, гор высоких, из-за лесов, лесов темных...» и т. д. Тот же прием — повторение с подхватываниями и синонимической вариацией — в другой стилистической среде, в романтической лирике Брюсова, подчеркивает эмоциональное волнение, смутное музыкально-лирическое воздействие поэтических строк:

Набегает сумрак вновь, Сумрак с отсветом багряным,	} подхватывание
Это ль пламя? Это ль кровь? Кровь, текущая по ранам?	} подхватывание
Ночь — как тысяча веков, Ночь — как жизнь в полях за Летой.	} синонимическая вариация
Гасну в запахе цветов, Сплю в воде, лучом согретой...	} синонимическая вариация

Понятие стиля дает возможность точнее провести границу между исследованием данного произведения с точки зрения поэтики и лингвистики. Изучение языка данного памятника, как оно установилось в историческом языкознании (язык летописи или Ноткера, язык «Слова о полку Игореве»), по своим натуралистическим методам имеет очень мало общего с поэтикой, как мы ее понимаем. Оно описывает эстетически безразличные стороны памятника (его грамматику), распределяет их по определенным формальным категориям и указывает их происхождение: таким образом мы знакомимся с общими свойствами языкового материала, но не приближаемся к пониманию художественных приемов его использования и обработки в их специфической телеологической направленности, как фактов известного стилистического единства. Применение подобных методов к поэтическому памятнику (язык Пушкина, как его описал Е. Ф. Будде, язык Блока или Ахматовой) нисколько не меняет существа вопроса. В этом смысле изучение художественного стиля данного поэта или памятника как особого «диалекта» по методам исторического

языкознания, предлагаемое некоторыми сторонниками лингвистической теории, грозило бы таким же подчинением поэтики внеположным задачам лингвистики, каким являлось до сих пор подчинение истории литературы задачам культурно-историческим.[19] Правда, поскольку историческое языкознание старого типа утрачивает главенствующее положение в самой лингвистике и среди новых течений науки о языке обнаруживается повышенный интерес к изучению современных живых языков, многообразия речевых деятельностей, различных типов языкового сознания и т. п. (например, среди современных французских лингвистов или в ленинградской школе проф. И. А. Бодуэна де Куртенэ), лингвистика расширяет круг своих интересов в сторону вопросов стилистики. Однако такая лингвистика, объемлющая стилистику, есть наука будущего.

Таким образом, задача поэтики осложняется. Необходимо не только описать и систематизировать поэтические приемы («морфология»), но также указать их важнейшие стилевые функции в типологически наиболее существенных группах поэтических произведений.

Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения. Путем сравнения могут быть установлены существенные особенности стиля поэта или поэтической эпохи, школы и т. д. Историческая поэтика изучает по преимуществу эту смену стилей, индивидуальных или исторических; они составляют момент единства в разрозненных историко-литературных наблюдениях.

Вместе с тем существование такого эстетического единства для целой эпохи или литературной школы объясняет факт одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам и в одинаковом направлении преодолевающих господствующую литературную традицию. Например, в эпоху романтизма (или у современных символистов) одновременно возникают стихотворения, рассчитанные по преимуществу на звуковое, песенное эмоционально-лирическое воздействие, с характерными внутренними рифмами, песенными повторениями и т. п., причем появление аналогичных приемов наблюдается у поэтов, вовсе между собою не связанных, в разных национальных литературах. Здесь необходимо поставить вопрос об отношении эволюции художественных фактов к другим сторонам культурно-исторической жизни.

Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль. Изменение жизни в этих параллельных рядах различных культурных ценностей происходит одновременно. Между изменениями в области эстетики, морали, философии и религии историки культуры издавна почувствовали связь, которую часто истолковывают как

зависимость одного ряда от другого, например изменения поэтической формы от эволюции душевного «содержания» и т. п. Мы думаем, однако, что не односторонняя зависимость определяет связь этих отдельных намеченных нами единств, а одинаковое жизненное устремление, которое обусловливает собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою как различные проявления одной и той же формы культурного творчества. Это не исключает, конечно, в отдельных случаях возможности непосредственного влияния из одного ряда в другой.

Правда, в новейшее время неоднократно делались попытки обособить развитие эстетического ряда и установить его внутреннюю закономерность, не зависящую от общих культурно-исторических условий. В частности, в сборнике «Поэтика» и в дальнейших работах его участников (В. Шкловского, Б. Эйхенбаума и др.) была предложена схема литературного развития, в которой факты художественной эволюции объясняются процессом, происходящим в самом искусстве: старые приемы изнашиваются и перестают быть действенными, привычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Однако эта теория не предусматривает того обстоятельства, что принцип контраста сам по себе слишком широк, чтобы определить и объяснить направление конкретного исторического процесса: отталкивание от прошлого определяет новое явление только отрицательным образом, нисколько не устанавливая его положительного содержания; между тем новые приемы в искусстве возникают не случайно и разрозненно, как различные «опыты» отклонения от канона, а сразу объединяются в целую систему стиля как замкнутого единства взаимно обусловленных приемов и до некоторой степени предопределяются этим единством в самом своем возникновении. Эволюция стиля как системы художественно-выразительных средств или приемов тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (например, Ренессанс и барокко, классицизм и романтизм) захватывают одновременно все искусства и связаны с общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искусствах, более обособленных в своих технических средствах, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда — например эволюцию орнамента от Возрождения к барокко, — мы наблюдаем только ряд внеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими, на них непохожими: причина этой смены, обусловливающая процесс развития, остается за пределами ряда.[20] Впрочем, с чисто методологической точки зрения условное и искусственное обособление вопросов поэтики может

быть чрезвычайно плодотворно, и такие темы, как история классической комедии во Франции, лирическая поэма в эпоху Байрона или композиционная техника романа в письмах, выгодно отличаются внутренним единством и отчетливостью поставленной задачи от эклектических историко-литературных исследований старого типа.

8

Попробуем иллюстрировать основные задачи поэтики на разборе стихотворения Пушкина. При этом мы будем исходить из сравнения приемов поэтической речи с построением языка практического и научного и затем постараемся свести эти приемы к единству стилистического задания, воспользовавшись для сравнения разобранным выше стихотворением «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальной |
Я долго плакал пред тобой. |||
Мои хладеющие руки |
Тебя старались удержать; ||
Томленья страшного разлуки |
Мой стон молил не прерывать. |||

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: в день свиданья,
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Но там, увы! где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой! [21]

Стихотворение распадается на три больших строфы по восемь стихов. Каждая большая строфа состоит из двух малых по четыре стиха с обычным построением: два периода по два стиха (9+8 слогов) с метрическими ударениями на четных слогах связаны перекрестными рифмами. Эта основная «метрическая композиция» стихотворения связана с необыкновенно гармоничным членением синтаксических масс: каждый стих заключает синтаксически самостоятельную группу слов (знак |); каждый период — законченное предложение (точка с запятой; знак ||); два периода синтаксически примыкают друг к другу, образуя малую

строфу (более крупная синтаксическая пауза; точка; знак |||); только две малые строфы, четвертая и пятая, заключают в себе по одному более распространенному предложению, без синтаксического членения по периодам. Каждая большая строфа объединена по теме и противопоставлена соседней строфе (внешним признаком служит противительный союз «но» в начале второй и третьей строфы).

Гармоничное распределение синтаксического материала наблюдается и в пределах каждого предложения — периода. Обстоятельственные слова и дополнения вынесены в большинстве случаев в первый, нечетный стих соответствующего периода, подлежащее и сказуемое поставлены во втором, четном стихе; придаточные предложения обстоятельственные стоят впереди главного. Эта почти последовательно произведенная инверсия создает своеобразный параллелизм в композиционном построении стихотворения: «Для берегов отчизны дальной Ты покидала...», «В час незабвенный, в час печальной Я долго плакал...», «Томленья страшного разлуки Мой стон молил...» и т. д. В начало периода выносятся слова в художественном отношении наиболее важные; так, словами «Для берегов отчизны дальной...» как будто намечается тема стихотворения: перед нами возникает образ далеких берегов той страны, в которую возвращается возлюбленная поэта. Другая постоянная инверсия — постановка прилагательного после существительного, при которой оно попадает в рифму («отчизны дальной», «край чужой», «час незабвенный» и т. д.); в связи с этим проводится принцип обязательности эпитета при существительном (см. выше: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»).

Присмотримся внимательнее к деталям поэтического словоупотребления.

«Для берегов отчизны дальной...» Слово «берег» употреблено здесь в ином смысле, чем в разговорной речи (ср.: «Я стою на берегу реки»). Мы не сказали бы в практическом языке «покидала для берегов...», но для «страны», для самой «отчизны». В метонимическом употреблении (как синекдоха) слово «берег» заменяет «страну» (часть вместо целого). Это поэтическая конкретизация, замена более общего, отвлеченного комплекса его конкретным признаком. Этим приемом поэт вызывает перед нами видение далеких берегов, о котором мы уже говорили. С точки зрения чисто языковой происходит обратный процесс — расширение значения слова «берег» и вместе с тем — употребление его в более абстрактном значении.

«Отчизны дальной». В соединении существительного и эпитета характерно контрастное противопоставление: «родная», т. е. «близкая» и вместе с тем «далекая», страна (так называемый оксюморон). Такой же оксюморон представляет сочетание «горькое лобзанье». Пушкин сознательно стремился к этому контрасту: в черновой редакции мы читаем «чужбины дальной»; это тавтология, гораздо менее выразительная. Другой контраст образуют

сочетания «отчизны дальной» и «край чужой», поставленные на самом заметном месте стиха, в рифме. Эти контрасты словесных построений связаны с основным тематическим контрастом всего стихотворения: разлуки и свидания, любви и смерти. Так, мы имеем ниже: «Из края мрачного изгнанья... в край иной...», «...там, увы! где неба своды Сияют... Заснула ты последним сном», «Твоя краса, твои страданья Исчезли в урне гробовой».

Выражение «отчизны дальной» представляет еще другой интерес, именно — в словарном отношении. Поэт пользуется здесь условно-поэтическим языком поэзии «высокого стиля». Мы сказали бы в разговорной прозе «далекой родины». Вместе с поэтическим облагорожением языка — характерное поэтическое обобщение, метонимическая «перифраза» вместо прямого называния предмета. В практическом языке мы сказали бы более ясно и точно: «Она уезжала в Италию и покидала Россию». Поэт избегает такого прямого называния; он говорит: «Для берегов отчизны дальной Ты покидала край чужой». Такие перифразы повторяются и в дальнейшем течении стихотворения: «Из края мрачного изгнанья Ты в край иной меня звала», «...там, увы! где неба своды... Где под скалами дремлют воды». Вместо слов: «ты умерла» — поэт употребляет перифразу: «Заснула ты последним сном» — и дальше: «Твоя краса, твои страданья Исчезли в урне гробовой»; особенно интересно условное метонимическое обозначение смерти-могилы «урной», обычное в поэзии XVIII в. и как бы застывшее в ней в неподвижную традиционную эмблему (см. стилизованное стихотворение Ленского: «Слезу пролить над ранней урной...»).

«В час незабвенный, в час печальной...». В практическом языке, подчиненном принципу экономии средств, мы сказали бы «в час незабвенный и печальный». Повторение как бы подчеркивает эмоциональное волнение, создает эмоциональное ударение на повторяющихся словах. Первое «в час», поставленное на метрически неударном месте стиха (нечетный слог), эмфатически выделяется необходимым смысловым ударением. Ударение подчеркивается ритмико-синтаксическим параллелизмом (два полустишия, из которых каждое заключает предлог + существительное + прилагательное). Ср. в дальнейшем: «*Твоя* краса, *твои* страданья...». Другие примеры синтаксических повторений: «...*где* неба своды... *где*... дремлют воды» — в данном случае, однако, без отчетливого ритмического параллелизма. Чисто словесные повторения: «Из *края* мрачного изгнанья Ты в *край* иной...», «*Исчезли* в урне гробовой, *Исчез* и поцелуй свиданья...», «*Заснула* ты последним *сном*». Лишенные опоры в ритмическом параллелизме, эти повторения служат по преимуществу смысловому усилению.

«Мои хладеющие руки...». В слове «хладеющий» мы имеем признак условно-поэтического возвышенного языка поэтов XVIII в. — славянизм. Ср. в дальнейшем: «лобзанье» вместо «по-

целуй», «уста» вместо «губы». Все выражение, взятое в целом, представляет опять пример метонимии. В практическом языке мы не сказали бы «руки старались удержать», но «я старался удержать». Взамен более отвлеченного целого поэт пользуется одним конкретным признаком: словно руками цепляется он за платье уходящей возлюбленной, словно все дело только в том, чтобы не дать ей уйти, удержать ее здесь (особенно важно сочетание с конкретным словом «хладеющие»: «Мои хладеющие руки... старались удержать»). При этом слово «руки», как и слово «берега», в таком употреблении приобретает более расширенное и отвлеченное значение. То же относится к словам: «Мой стон молил не прерывать» (вместо «я молил»). Отметим еще в этом стихе выражение «Томленья страшного разлуки... не прерывать». В прозе обычнее — «не прерывать томительной разлуки». Такая замена прилагательного отвлеченным существительным очень обычна в поэзии XVIII в., особенно у французов (мы называем этот прием отвлечением эпитета). У Пушкина нередко встречаются такие отвлеченные слова, как подлежащее или прямое дополнение: «Твоя краса, твои страданья исчезли...» (вместо «ты исчезла», «ты умерла»).

«Но ты от горького лобзанья Свои уста оторвала». В этих стихах мы имеем сложное взаимоотношение различных поэтических приемов. «Оторвала уста *от лобзанья*» (вместо «от уст») — метонимия. «*Оторвала* уста» — метафора (изменение значения, основанное на сходстве). Конкретная насыщенность вызываемого этой метафорой представления еще более усиливается другой метафорой «горькое лобзанье». Мы почти ощущаем физическую горечь этого лобзанья, несмотря на то что такое сочетание, как «горькие мысли», «горькие чувства», представляет обычную метафору прозаической речи, здесь, в индивидуальном и новом сочетании, чудесно оживленную поэтом. Тем не менее Пушкин в употреблении этой метафоры не позволяет себе никакой особенно необычной и смелой новизны: он не говорит, например, как современный нам поэт-романтик: «Горек мне мед твоих слов!» (Блок). Самые звуки слова «оторвала» в поэзии, где внимание обращено на звуки, вследствие чего звуки эти осмысляются, в связи с общим значением стиха приобретают необычайную выразительность. И другие метафоры этого стихотворения — простые метафоры языка, оживленные поэтом в том сочетании, в котором они поставлены: «...где неба своды Сияют в блеске голубом» — «небесный свод» — простая метафора языка, но здесь она оживает в неожиданный образ раздвинутых сияющих «сводов» голубого неба; прибавим еще: «Где под скалами дремлют воды». Этим исчерпываются немногочисленные примеры метафоры в стихотворении, нигде не отклоняющемся от так называемых языковых метафор.

Попробуем теперь объединить эти разрозненные замечания о поэтических приемах Пушкина, наблюдения более описатель-

ного, морфологического характера, в некотором общем художественном задании, указать их место в стилистическом единстве.

В своем стихотворении Пушкин изображает конкретную ситуацию разлуки и смерти возлюбленной, вероятно связанную с глубоко интимным и личным переживанием, любовью к г-же Ризнич. Однако в самом стихотворении это интимное, индивидуальное, неповторимое человеческое переживание не находит себе выражения; поэт дает лишь общий, типический аспект переживания. Отсутствует незаменимо личное своеобразие мгновения пережитого — закреплено что-то основное и общее, неизменное и вечное.

Этому соответствует словесный стиль — обобщающий, типизующий, метонимический. Россия и Италия, как было сказано, нигде не названы: ведь это только малосущественные биографические подробности. Поэт заменяет эти точные слова метонимической перифразой: «отчизна дальняя» и т. п. Возлюбленная умерла, но и об этом не сказано прозаически точными словами: она «заснула последним сном» и т. д. С помощью перифразы ее смерть является поэтически облагороженной. Обилие общих слов и понятий должно быть отмечено тут же: «час незабвенный», «день свиданья». Мы упомянули уже об употреблении отвлеченных слов в функции подлежащего и прямого дополнения. В связи с этим все построение речи приобретает рациональный и обобщающий характер.

Метонимический стиль, и в частности метонимическая перифраза, является характерным стилистическим признаком поэзии французского классицизма. «Nommer les choses par les termes généraux» — таково требование поэтики эпохи рационализма, формулированное Бюффоном. Поэт ищет типичного и общего, он избегает «mot propre», т. е. точного называния предмета: в его распоряжении — традиционные приемы благородного стиля, условной генерализации и поэтизации. Как известно, против этого боролись романтики: в Англии — Вордсворт, выступивший против условного метонимического обобщения поэзии Попа и Грея, во Франции — Гюго, Сент-Бёв и связанная с ними литературная школа. Сюда относятся такие типические примеры из французских и английских поэтов XVIII в., как «l'acier destructeur» («губительная сталь») вместо «сабли», «l'humble artisan» («смиренный ремесленник») вместо «сапожника», «аравийская гуща» вместо «кофе», «китайские глины» (Державин: «из глин китайских драгоценных») вместо «фарфора», «крылатое племя» вместо «птиц» (ср. «Листья» Тютчева: «Мы — легкое племя»). Скрывать в поэзии низменные предметы реального мира, пользуясь условными изящными перифразами, было трудным мастерством, которое воспитывалось литературной традицией в пределах данного языка. Совершенно непереводимы также перифразы: «l'animal traître et doux, des souris destructeur» (=кошка), «le tube qu'on allonge et resserre à son choix» (=телескоп), «l'aquatique animal, sauveur de Capitole» (=гусь) и т. д.[22]

В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля, как мы видели уже раньше на примере «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII в. Сюда относятся прежде всего простые примеры метонимического расширения значения слова по типу «берег» вместо «море»: «Иди же к невским берегам, новорожденное творенье...», «Адриатические волны», «И по балтическим волнам...» (вместо «море»). Или еще: «Все флаги в гости будут к нам...» (вместо «корабли»), «...обув железом острым ноги...» (вместо «коньки» — сужение значения), «Оставь же мне мои железы» («цепи», ср. франц. «les fers»), «Свинца веселый свист...», «И разлюбил он наконец И брань, и саблю, и свинец» (вместо «пули», ср. франц. «plomb») и т. д.

Такое словоупотребление представляет традиционное наследие русской лирики XVIII в., до некоторой степени — и прозаического книжного языка. Сложнее и оригинальнее примеры перифразы: «Пчела за *данью полевой* Летит из *кельи восковой*» («мед», «соты»), «Моя студенческая *келья...*», «старинный замок» («дом Онегина»), «*Высокой страсти* не имея *Для звуков жизни не щадить...*» («писать стихи»), «...наука страсти нежной, которую воспел Назон...» («любовь»), «...когда из *капища наук* Явился он в наш сельский круг» («из университета»); особенно важно отметить перифразы, основанные на классических и вообще литературных реминисценциях, в частности мифологические: «на играх Вакха и Киприды» («пиры и любовь»), «деревенские Приамы» («старцы»), «озарена лучом Дианы», «лобзать уста младых Армид», «бряцать на лире», «о ком твоя вздыхает лира» и т. д.

Во многих случаях, особенно в «Евгении Онегине», где перифраза и метонимия играют чрезвычайно важную роль, мы имеем ироническое подновление обветшалого приема: «Автомедоны наши бойки...» (ямщики), или особенно: «Меж тем как *сельские циклопы* Перед медлительным огнем Российским *лечат молотком Изделье легкое Европы*» (кузнецы исправляют дорожную коляску).

Условно-поэтическому языку Пушкина, его славянизмам, ощущавшимся поэтами XVIII в. как наследие «высокого стиля», во французской поэзии XVIII в. соответствует замена грубых слов разговорной речи «благородными словами». Обязательны «glaive» вместо «sabre», «siège» вместо «chaise», «pasteur» вместо «bouvier» или «porcher» и т. д. И здесь, в русской поэзии, как и во французской, существует, как известно, своя традиция, вырабатывающаяся у поэтов XVIII в.

С другой стороны, нигде поэт не выражает непосредственного эмоционального волнения — взволнованными восклицаниями, лирическими вопросами, прерывистой речью. Сдержанно звучит одинокое восклицание «увы»; только два повторения имеют эмоциональный характер, связанный со звуковым воздействием, ритмическим параллелизмом. Характерно отсутствие словесных повторений в первом стихотворении, мы сказали бы даже — намерен-

ное избегание повторений там, где они подсказываются параллелизмом («Брожу... Вхожу... Сижу...» и т. д.). Вообще перед нами не лирическая песня, рождающаяся из мгновения переживания (ср., например, у Фета «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...», «Какая ночь, как воздух чист...»), а скорее рассказ, заключающий объективный повествовательный элемент, сюжет. Поэзия XVIII в. вообще имела тенденцию к объективным лирическим жанрам: элегия Парни или Андре Шенье всегда заключает рассказ или сцену. Лирика песенного типа возникает уже в эпоху романтизма. Сюжетная лирика занимает особенно важное место в поэзии Пушкина. В этом отношении характерны не только такие стихотворения, приближающиеся к типу лирической баллады, как «Талисман», «Ангел», «Заклинание», но даже произведения, обычно относимые к чистой лирике, как «Не пой, красавица, при мне...» или «Я помню чудное мгновенье...», где повествование о прошлом играет существенную роль. Обычно, как и в данном стихотворении, переживание как бы отошло в прошлое, отстоялось (или оно обобщается, как в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», возводится к вневременному, неизменному). Рассказ ведется в прошедшем времени и только в конце последней строфы достигает мгновения настоящего. Особенно характерно в этом отношении употребление прошедшего несовершенного, обычного в эпическом рассказе («Ты покидала...», «Я долго плакал...» и т. д.). Объективный элемент в стихотворении подчеркивается описательными мотивами, пластическая изобразительность описаний замедляет рассказ. Но описания, как мы уже видели, также имеют типический, обобщенный характер; лишь общие и неизменные свойства южного ландшафта подчеркиваются поэтом, не случайные особенности данного пейзажа («...там, увы! где неба своды Сияют...», «Где... дремлют своды», «Под небом вечно голубым», «В тени олив...»). Замедленность движения придают поэтическому рассказу и обязательные эпитеты. Вся композиция рассказа представляет медленное, последовательное и плавное движение с необыкновенно гармоничным членением синтаксических групп, с характерными для рационального языка логическими противопоставлениями («Но ты от горького лобзанья...», «Но там, увы!..», «Но жду его...»). Основная антитеза дается, как было уже сказано, самой темой: противопоставление разлуки и свиданья, любви и смерти, тематические контрасты, которые искусно распределены по отдельным строфам и стихам.

Еще одно существенное обстоятельство: при благородстве и идеальной возвышенности стиля, язык Пушкина нигде не отклоняется от некоторой нормы простоты и точности, привычной у нас в разговорном языке. Оттого стилистические приемы поэта так трудно уловимы: мы невольно начинаем думать, что стихотворный язык ничем не отличается в его поэзии от языка разговорного:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

В этом смысле особенно важно отсутствие в языке Пушкина необычных и новых метафор, на которых основывается поэтика романтическая. Боязнь необычных метафор характерна для поэтов XVIII в.: во французской поэзии XVIII в. новые метафоры, не освященные в «Академическом словаре» традиционными примерами из классического поэта, считались запрещенными. Обычные языковые метафоры, оживленные особым выбором и постановкой слов — «горькое лобзанье», «. . . неба своды Сияют в блеске голубом. . .», — вот и все, что мы могли отметить в разбираемом стихотворении. Пушкин необыкновенно остро и точно ощущает вещественный смысл слов. Напомним его объяснение метафоры «язвительные лобзанья», показавшейся необычайной некоторым критикам («Бахчисарайский фонтан»): «Дело в том, что моя грузинка кусается, и это должно быть непременно известно публике»; или такие сочетания, как «здесь русский дух, Здесь Русью пахнет», где слово «дух» внезапно приобретает давно забытый вещественный смысл («дыханье»).

В такой поэзии вещественный, логический смысл слова играет решающую роль. Искусство поэта проявляется в выборе и соединении слов, индивидуальном, неповторимом, синтетическом, где каждое следующее слово прибавляет нечто новое к сказанному прежде, увеличивает смысловую насыщенность речи. Мы указали уже выше на различные частности этого искусства, на тонкие контрасты, оксюмороны, на употребление эпитета, которое особенно существенно. В таких сочетаниях, как: «Но ты от горького лобзанья Свои уста оторвала», это искусство достигает пределов смысловой выразительности. Оно и в этом отношении совершенно противоположно «песенному», «эмоциональному» стилю романтической лирики, направленному прежде всего на смутное, скорее звуковое, чем смысловое, музыкально-лирическое воздействие, при сопутствующей ему затемненности элементов вещественного значения.

Мы рассмотрели стихотворение Пушкина в его отдельных приемах и общих стилистических особенностях. Сравнение его с другими стихотворениями поэта дает возможность говорить о стиле Пушкина. Сравнение с современниками и предшественниками — о стиле эпохи и о литературной традиции. В этом смысле ставится существенный вопрос об отношении Пушкина к поэтической традиции XVIII в., к классицизму французскому и русскому (Парни, Шенье; Сумароков, Батюшков). Тема о Пушкине как завершителе русского классицизма давно уже стоит на очереди, но требуются многочисленные предварительные работы по русскому языку XVIII в., которые до сих пор не сделаны.[23] С другой стороны, возникает вопрос о «наследии Пушкина» в XIX в. Поэты

XIX в. не были учениками Пушкина; после его смерти возобладала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому и воспитанная под немецким влиянием. В середине XIX в. романтическая поэтика обнаруживается особенно ярко в лирике Фета и поэтов его группы; на рубеже XX в. она находит естественное завершение в творчестве русских символистов: Бальмонт в этом отношении продолжает Фета, Блок учится у Владимира Соловьева.[24] Мы стоим, таким образом, перед самыми существенными вопросами исторической поэтики; от правильной постановки этих вопросов зависит истолкование основных явлений русской поэзии XVIII и XIX вв. Но обойтись без помощи теории поэзии при их разрешении — невозможно. Только теория поэзии может указать нам основные особенности метонимического стиля и внутреннюю связь между отдельными приемами этого стиля.

4

Возьмем другой пример, на этот раз — отрывок художественной прозы. Разбор приемов словесного стиля послужит подтверждением того, что в современной повести художественный замысел, разработка определенной темы, тоже осуществляется в эстетической организации словесного материала. В противоположность стихотворению Пушкина описание ночи из рассказа Тургенева «Три встречи» является типичным примером стиля романтического.

«Я забрел далеко, и уже не только совершенно стемнело, но луна взошла, а ночь, как говорится, давно *стала* на небе, когда я достиг знакомой усадьбы. Мне пришлось идти вдоль сада... Кругом была такая тишина...

Я перешел через широкую дорогу, осторожно пробрался сквозь запыленную крапиву и прислонился к низкому плетню. Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, — весь благовонный и влажный; разбитый по-старинному, он состоял из одной продолговатой поляны. Прямые дорожки сходились на самой ее середине в круглую клумбу, густо заросшую астрами; высокие липы окружали ее ровной каймой. В одном только месте прерывалась эта кайма сажени на две, и сквозь отверстие виднелась часть низенького дома с двумя, к удивлению моему, освещенными окнами. Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко синело ночное небо, лился дремотный свет луны; перед каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая пестрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным бледно-ярким светом, с другой — они стояли все черные и непрозрачные; странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как

будто манили под свою глухую сень. Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое мягкое мерцанье: они, казалось, с тихим вниманьем глядели на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновение ее спокойное сияние в неясный, но светлый туман... Все дремало. Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление... Я нагнулся через плетень: передо мной красный полевой мак поднимал из заглохшей травы свой прямой стебелек; большая круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка. Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь?

Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина — но все молчало. Соловьи давно перестали петь... а внезапное гудение мимолетного жука, легкое чмоканье мелкой рыбы в сажалке за липами на конце сада, сонливый свист встрепенувшейся птички, далекий крик в поле, — до того далекий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица, — короткий, быстрый топот по дороге — все эти слабые звуки, эти шелесты только усугубляли тишину... Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастия; я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом, облитым и лунным светом и росой, и, не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна, тускло красневшие в мягкой полутени...».

Картина ночного сада в рассказе «Три встречи», как известно, предваряет появление романтической незнакомки. Задача поэта состояла в том, чтобы создать настроение напряженного ожидания, таинственного предчувствия, сгущенную эмоциональную атмосферу. Но, помимо специальной задачи в развитии данного рассказа, эмоциональные элементы этого описания ночи сразу напоминают нам многочисленные другие тургеневские описания природы, очень близкие по своей манере: [25] во всех этих описаниях поэт подбирает какие-то постоянные или родственные по своему эмоциональному тону элементы, создающие одинаковое впечатление — смягченных, затуманенных, блеклых тонов, лирической насыщенности, как бы музыкальности господствующего настроения. Передать настроение тургеневских пейзажей, объединяющее их единство эмоционального тона могла бы, конечно, импрессионистическая критика, задача которой — возбудить в читателе настроение, сходное с тем, которое оставляет прочитываемый отрывок. Поэтика, опираясь на непосредственное художественное впечатление, вскрывает те приемы, которые такое впечатление создают. Итак, в разборе данного примера наш путь будет идти в обратном направлении — от стилистического единства к его отдельным элементам.

В противоположность пушкинскому стихотворению отрывок тургеневской прозы не обнаруживает той закономерности в распределении фонетических элементов (сильных и слабых звучаний), которая определяется наличностью метрической композиции (стиха). Тем не менее мы ощущаем в этом прозаическом отрывке наличность известных ритмических воздействий, отличающих его строение от отрывка научной прозы. Это впечатление создается синтаксическим параллелизмом словесных групп, связанных с повторением начальных слов (анафорой). При этом в смысловом отношении параллельные группы в большинстве случаев представляют сродные или близкие по своему значению понятия, синонимические вариации (или внутренние повторения), с логической точки зрения ненужные, но служащие эмоциональному усилению, нагнетанию впечатления. Такое нагнетание однородно построенных ритмико-синтаксических групп (колен), характерное для эмоционального стиля, как бы отражает сдержанное волнение рассказчика, сообщающее описанию особую лирическую окраску. Ср.: «...небольшой сад, *весь озаренный* и как бы *успокоенный* серебристыми лучами луны, — *весь благовонный* и *влажный*» (анафора и параллелизм парных прилагательных-эпитетов); «...они *как будто звали* на пропадавшие под ними дорожки, *как будто манили* под свою глухую сень» (синтаксический параллелизм и синонимическая вариация); «Воздух *весь теплый, весь пахучий...*» (анафора и параллелизм эпитетов-прилагательных); *«Какая-то жажда* чувствовалась в нем, *какое-то мление...»* (анафора, параллелизм, синонимическая вариация); *«Все дремало, все нежилось* вокруг, *все* как будто *глядело вверх...»* (анафора, синтаксический параллелизм); «Чего ждала *эта теплая, эта незаснувшая* ночь?» (анафора, параллелизм эпитетов); «...все *эти* слабые *звуки, эти шелесты...»* (анафора, параллелизм, синонимическая вариация); «Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим *не то* на *ожидание, не то* на *воспоминание* счастия...» (анафора, параллелизм); «...*я* не *смел* шевельнуться, *я стоял* неподвижно...» (анафора, параллелизм, синонимическая вариация).

Следует особо отметить неоднократно повторяющиеся парные эпитеты-прилагательные, придающие ритмическому строению фразы своеобразное равновесие движения. Некоторые примеры приведены были выше: «...весь *озаренный* и как бы *успокоенный...* весь *благовонный* и *влажный»* — и др. Ср. также: «...ее *слабая пестрая* тень»; «...липы... облитые *неподвижным, бледно-ярким* светом...»; «...все *черные* и *непрозрачные...*»; «*странный, сдержанный* шорох...»; «...*голубое мягкое* мерцанье...»; «*Малые, тонкие* облака...»; «...*неясный*, но *светлый* туман...»; «...*большая круглая* капля...»; «...*короткий, быстрый* топот...» и пр.

Независимо от более строгих форм синтаксического параллелизма целый ряд соседних синтаксических групп связан повторе-

нием одинаковых слов, как бы подхватывающим и развивающим основную тему отрывка или настойчиво возвращающимся к эмоционально-значительной словесной теме: «...он только изредка *дрожал*, как *дрожит* вода...»; «...*далекий* крик в поле, — до того *далекий*...»; «...я стоял *неподвижно* перед этим *неподвижным* садом...»; «Чего *ждала* эта теплая, эта незаснувшая ночь? Звука *ждала она*, живого голоса *ждала* эта чуткая тишина...» (во втором предложении — синтаксический параллелизм и синонимическая вариация).

Отдельные предложения или сопоставленные группы предложений, внутренне объединенные параллелизмом, повторениями и соответствующим движением интонации, резко обрываются, без прямой логической связи с последующим, лирическими многоточиями. Такие многоточия, рассеянные по всему отрывку, обозначают у Тургенева не только эмоционально-выразительную паузу, но служат также интонационным знаком, указывающим манеру интонирования: смягчение динамических различий и резких мелодических повышений и понижений тона; мягкий, лирический тембр голоса и т. п. Вместе с синтаксическими повторениями они создают впечатление растущего, все усиливающегося эмоционального подъема, давая на вершине отрывка эмоциональный прорыв лирического настроения во взволнованном вопросе, непосредственно выражающем эмоциональное участие рассказчика: «Чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь? .. Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина...». Мы увидим дальше, что эта эмоциональная вершина описания и в других отношениях обозначает точку наивысшего подъема.

То же единство эмоционального тона создается у Тургенева подбором словесных тем (т. е. элементом семантическим). По сравнению с практической прозой необычным является частое возвращение некоторых слов, образующих в описании характерные стилизующие мотивы. Таково, например, слово «все» («весь»), заключающее безусловное обобщение высказывания, лирическую гиперболу, характерную для романтического стиля. Когда Тургенев говорит: «Все небо было испещрено звездами...» или, в особенности, с эмоциональным повторением (усилением): «Воздух, весь теплый, весь пахучий...», он, в сущности, не выдвигает логического, вещественного значения слова «весь» («все небо» в противоположность «часть неба» или «весь теплый» в противоположность «не весь»): он пользуется этим словом как приемом лирического усиления, повышения эмоциональной экспрессивности. Ср. особенно выразительные повторения этого слова в начале синтаксической группы: «...небольшой сад, *весь* озаренный и как бы успокоенный... *весь* благовонный и влажный»; «*Все* дремало, *все* нежилось вокруг; *все* как будто глядело вверх...», а также: «...липы... *все* черные и непрозрачные...», «...но *все* молчало»; «...*все* эти слабые звуки...» и др.

Таким же стилизующим мотивом в поэтическом языке отрывка является употребление неопределенных слов: «*Какая-то* жажда чувствовалась в нем, *какое-то* мление...»; «...*как бы* успокоенный серебристыми лучами луны...»; «...*как будто* звали... *как будто* манили...»; «...все *как будто* глядело вверх...»; «...они, *казалось,* с тихим вниманием глядели на далекую землю». Что стилизация такого рода могла казаться манерностью для эпохи, преодолевавшей романтизм и сознательно избегавшей шаблонов романтического стиля, можно видеть из иронического замечания Л. Толстого: «Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога и ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, *что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то.* Как может прийти такая мысль! Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, в разговоре и т. д.; но к этой натянутости, несмотря на все мои разговоры, — не могу».[26]

Впечатление чудесного, таинственного, необычайного в романтическом описании ночного сада, предваряющем, как было уже сказано, таинственное появление прекрасной незнакомки, создается другой группой стилизующих словесных тем, которые мы условно обозначаем как «сказочный эпитет». Ср.: «...*странный* сдержанный шорох...»; «...*таинственно* струилось с вышины их голубое мягкое мерцанье...»; «...*неясный*, но светлый туман...»; «Сердце во мне томилось *неизъяснимым* чувством...»; «...*не знаю сам почему*, неотступно глядел на те два окна...». Такие слова непосредственно выражают настроение рассказчика и придают как эпитеты особый оттенок необычайного тем впечатлениям внешнего мира и внутренним переживаниям, о которых говорит поэт.[27]

Общий эмоциональный тон, характерный для тургеневского описания, создается прежде всего обильным употреблением эмоциональных прилагательных-эпитетов и глаголов. Как прием лирического вчувствования в пейзаж (Einfühlung) эмоциональный эпитет и, в частности, одушевляющая метафора играют в описании существенную роль: поэтическое одушевление явлений природы, их созвучность настроению человеческой души осуществляются именно таким путем. Ср.: «сад... как бы *успокоенный...*»; «...*кротко* синело ночное небо...»; «...*дремотный* свет луны...»; «...*спокойное* сияние...»; «...*сдержанный* шорох...»; «...*чуткая* тишина...» и пр. Во многих случаях эмоциональный эпитет-метафора и, в особенности, метафорический глагол развиваются в метафорическое одушевление, очеловечение явлений природы, приписывающее внешнему миру настроения и переживания рассказчика. Однако Тургенев лишь в редких случаях позволяет себе действительно полное отождествление фактов внешней природы с явлениями духовной жизни (метафора-миф, характерная для

поэта-мистика); именно в таких местах он вводит смягчающие «казалось», «как будто» и т. п.: «...странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они *как будто звали* на пропадавшие под ними дорожки, *как будто манили* под свою глухую сень»: «...они ‹звезды›, *казалось, с тихим вниманием глядели* на далекую землю»; «Все *дремало*, все *нежилось* вокруг; все *как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь* и *выжидая*...». Только после такой подготовки, на эмоциональной вершине описания, Тургенев решается на полное отождествление природы с духовным существом, на очеловечение уже без reservatio mentalis: «Что *ждала* эта теплая, эта *незаснувшая* ночь? Звука *ждала* она, живого голоса ждала эта *чуткая тишина*; но все молчало...».

Рядом с эпитетами, в собственном смысле эмоциональными, стоит гораздо более обширная группа полуэмоциональных слов: слова такого рода не обозначают непосредственно душевных состояний, но их вещественное значение, относящееся к предметному миру, до некоторой степени вытесняется в данном контексте главенствующим эмоциональным признаком. Ср. те случаи, когда Тургенев говорит о «*мягком* мерцании звезд», о «*мягкой* полутени» или о «*слабых* звуках», о «*далеком* крике в ночи» или о «тихом внимании». Именно подбор таких эпитетов в описаниях внешнего мира предопределяет собою прежде всего эмоциональную стилизацию пейзажа, те прозрачные и нежные лирические тона, которые так характерны для Тургенева. Ясно это станет при рассмотрении соответствующих тематических элементов описания.

В тематическом отношении главенствующие элементы тургеневского пейзажа — впечатления световые, игра света и тени, блеск и сияние. В соответствии с общим эмоциональным тоном всей картины это блеск неяркий, мягкое мерцание, сияние неясное и нежное, затуманенное, потушенное, что подчеркивается сопутствующими эмоциональными эпитетами. Пейзаж весь залит лунным светом. Ср.: «...сад *весь озаренный* и как бы *успокоенный серебристыми лучами луны*...»; «...сквозь их ‹молодых яблонь› жидкие ветви... *лился дремотный свет луны*...»; «...липы... *облитые* неподвижным, *бледно-ярким светом*...»; «*спокойное сияние*» луны; «сад, *облитый* и *лунным светом* и росой»; «*мягкое мерцанье*» звезд; «*неясный*, но *светлый* туман»; «...большая круглая капля ночной росы *блестела темным блеском* на дне раскрытого цветка»; «*освещенные окна*»; «...два окна, *тускло красневшие* в *мягкой* полутени...».

Рядом с общим впечатлением пейзажа, залитого бледным спокойным сиянием, выступают отдельные красочные пятна. И здесь характерно смягчение красочных эффектов, не только — подбором эмоциональных и полуэмоциональных эпитетов, но прежде всего — заменой обычного качественного слова, прилагательного, глагольной или причастной формой настоящего времени, имеющей оттенок неопределенной длительности (ср. «белый» и «белеющий», «белеет»). Например: «...*кротко синело*

ночное небо...»; «...на *белеющей* траве ее *слабая пестрая тень*»; «...липы *смутно зеленели*...»; «окна, *тускло покрасневшие*», «...*голубое мягкое* мерцанье...» и т. п.

Звуки, характерные для ночного пейзажа, создают впечатление напряженной и значительной тишины, таинственного ожидания («Чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь? Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало»). Внезапные звуки, прерывающие молчание, беспричинные и непонятные или робкие и сдержанные, подчеркивают значительность царящего молчания и создаваемого им напряженного настроения. Ср.: «...*странный*, *сдержанный* шорох...»; «...*далекий* крик в поле, — до того *далекий*...»; «... *внезапное* гудение мимолетного жука...»; «...*легкое* чмоканье мелкой рыбы...»; «...сонливый свист *встрепенувшейся* птички...»; «...*короткий*, *быстрый* топот...»; «...все эти *слабые* звуки, эти *шелесты*...».

Но в тематической характеристике пейзажа участвуют у Тургенева и другие, более редкостные темы: запахи — «Воздух... весь *пахучий*...», «...сад... весь *благовонный*»; осязательные ощущения — «... сад... весь благовонный и *влажный*», «Воздух, весь *теплый*...», «...эта *теплая*, эта незаснувшая ночь»; даже ощущения физические, телесного самочувствия: «...все *нежилось* вокруг...», «Какая-то *жажда* чувствовалась в нем, какое-то *мление*...». Конечно, и в этих последних случаях главенствующий, как бы формирующий элемент — единство эмоционального тона, которому подчиняются, благодаря присутствию определенных стилизующих мотивов, все перечисленные темы.

Сравнение разобранного отрывка тургеневской прозы с другими описаниями, рассеянными в его романах и рассказах, позволило бы нам расширить эти выводы в направлении общей характеристики художественной манеры Тургенева. В описаниях, однако, эта манера настолько постоянна, что даже один характерный пример дает представление о стиле Тургенева, вскрывает те художественные принципы, которые управляют этим стилем. Сравнение с другими современниками Тургенева, его предшественниками или последователями, позволяет указать черты, присущие определенной эпохе или школе, особенности литературной традиции, но вместе с тем — индивидуальные отличия изучаемого писателя.

Возьмем, например, сходное по теме описание ночи у Л. Н. Толстого («Семейное счастье» часть I, глава III: «Мы подошли к нему; и точно, это была такая ночь...»). Оно во многих отношениях напоминает Тургенева, к художественной манере которого Толстой приближается всего более в этом романе. Здесь встречаются и лирическое «все», и романтическое «казалось», и неопределенное «куда-то туда, далеко», правда повторяемые не так часто и, может быть, не с той же эмоциональной значительностью; встречается также два-три случая синтаксического параллелизма. Зато отсутствует то богатство разнообразных впе-

чатлений внешнего мира, объединенных постоянными, многочисленными стилизующими эпитетами, и, с тем вместе, синтетическое единство эмоционально насыщенного описания. Вместо того появляется отсутствовавший у Тургенева рассудочно-аналитический элемент, например в подробной и точной пространственной диспозиции пейзажа, с внимательной регистрацией деталей. Ср.: «*Полный* месяц стоял над домом *за нами*, так что его не было видно, *половина* тени крыши столбов и полотна террасы *наискось* en raccourci лежала на песчаной дорожке и газонном кружке. *Остальное* было светло... Широкая цветочная дорожка, по которой *с одного края косо* ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя *неровным щебнем*, уходила в тумане *в даль... Из-за дерев* виднелась светлая *крыша оранжереи...* Уже *несколько* оголенные кусты сирени... *Направо* в тени дома... *Наверху,* в ярком свете...» и т. п. В этом точном перечислении деталей и строгой пространственной их диспозиции — существенное отличие аналитических описаний Толстого, которые сменили в процессе литературного развития эмоционально-синтетические пейзажи Тургенева.

С другой стороны, описание ночи у Гоголя («Знаете ли вы украинскую ночь?..»), сохраняя существенные черты эмоционально-синтетического пейзажа, усугубляет некоторые его элементы. Так, лирические вопросы и восклицания поэта повторяются в трех местах, образуя как бы композиционный остов описания: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!..». Элемент эмоциональной оценки, намеченный в этих лирических восклицаниях, проходит сквозь весь отрывок в характерных оценочных эпитетах, которые приобретают особую эмоциональную выразительность, благодаря усиливающим повторениям, например: «А вверху все дышит, все *дивно*, все *торжественно.* А на душе и *необъятно* и *чудно...*»; «Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезываются из мрака низкие их стены...». В связи с характером оценочных эпитетов стоит употребление лирической гиперболы; эмоциональное преувеличение присутствует уже в предшествующем примере в самой форме сравнительной степени; ср. также: «*Необъятный* небесный свод раздался, раздвинулся еще *необъятнее. Горит и дышит* он»; «...Чудный воздух и прохладно-душен, и *полон* неги, и движет *океан* благоуханий...»; «Недвижно, *вдохновенно* стали леса, полные мрака, и кинули *огромную* тень от себя...». Перегруженным в том же направлении подчеркнутой, преувеличенной эмоциональной выразительности является круг одушевляющих метафор, с помощью которых достигается романтическое преображение пейзажа. Ср. выше: «Необъятный небесный свод *раздался*, *раздвинулся* еще необъятнее. *Горит* и *дышит* он»; «*Девственные* чащи черемух и черешен *пугливо* протянули свои корни в ключевой холод и

изредка *лепечут* листьями, будто *сердясь* и *негодуя*, когда прекрасный *ветреник* — ночной ветер, *подкравшись* мгновенно, *целует* их»; «Сыплется *величественный* гром украинского соловья, и чудится, что и месяц *заслушался* его посреди неба...». Отчетливо выделяются эмоциональные повторения, синтаксический параллелизм, ритмизация поэтической речи, даже появляются характерные для стихотворного языка звуковые повторы: «чащи *черемух* и *черешен*», «прекрасный *ветреник* — ночной *ветер*», «лепечут листьями» и т. п. Зато весь тематический материал, характерный для Тургенева, материал описательный по преимуществу, как и многие эмоционально-стилизующие мотивы, отсутствует.[28]

При таком сравнении с различными авторами целый ряд поэтических приемов Тургенева может оказаться общей принадлежностью художественного стиля поэтов-романтиков. Разумеется, подобные обобщения стоят за пределами данного в этом очерке материала. Они должны опираться на широкое сравнительно-историческое изучение романтического стиля — в поэзии и в прозе, в России и на Западе, в начале XIX в. и в начале XX в. Лирика Жуковского и Фета, Бальмонта и Блока, проза Марлинского, Гоголя и Тургенева, а в наше время Андрея Белого, менее знакомые русскому читателю произведения Тика, Новалиса, Брентано, Гофмана, несмотря на всевозможные различия, индивидуальные, национальные, исторические, могут дать существенный материал для типологии романтического стиля. Целый ряд таких типологически значительных элементов был установлен нами на примере Тургенева: так, стремление к повышенному эмоциональному воздействию; выбор словесных тем, рассчитанный на определенное единство эмоционального тона, «настроения», главенствующего и всецело подчиняющего вещественные элементы значения; употребление некоторых стилизующих мотивов, например, неопределенных эпитетов, лирических гипербол («все»), «сказочного» словаря; метафорическое преображение предмета описания, хотя бы в простейшей форме одушевляющей метафоры;[29] наконец, в области синтаксической композиции — широкое употребление параллелизма и повторений, в поэзии и в прозе, окрашенных эмоционально и поддерживающих вместе с лирическими вопросами и восклицаниями общую эмоционально-лирическую окраску поэтического стиля. В этом смысле типологическое противопоставление классического и романтического стиля, уже намеченное нами в других работах, могло бы прийти к результатам, до некоторой степени аналогичным с новейшими течениями в области теории изобразительных искусств, например противопоставлением стиля Ренессанса и барокко в книге Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

1919—1923 гг.

МЕЛОДИКА СТИХА

(По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1922)

1

Русская наука о литературе всегда отводила изучению лирики второстепенное место. Если в Германии существуют многочисленные работы, посвященные таким темам, как «поэзия немецких анакреонтиков», «лирика молодого Гете», «лирика Гейне» в ее «отношении к народной песне» или к «романтической традиции», то мы не можем, мысленно перебирая наиболее известные труды по истории русской литературы XVIII и XIX вв., назвать хотя бы одно исследование, специально посвященное изучению поэтического искусства русских лириков. Интересуясь по преимуществу биографией писателей или вопросами истории общественной жизни, политическим, религиозным или нравственным мировоззрением автора и среды, «отраженным» в литературном памятнике, русская наука и литературная критика не находили подходящего для своих задач материала в произведениях чисто художественных, какими в большинстве случаев являются именно лирические стихотворения. За последнее время, однако, в нашем понимании художественной литературы и методов ее изучения произошло существенное и, как мне кажется, чрезвычайно плодотворное изменение. Мы научились смотреть на литературное произведение как на явление художественное, требующее особых приемов изучения, соответствующих его особенностям как эстетического предмета. Тем самым история литературы, как история словесного искусства, становится в один ряд с другими отделами истории искусства, совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала — поэтического слова. Изучение поэзии как искусства составляет задачу поэтики. Вопросы поэтики, как исторической, так и теоретической, стоят в настоящее время в центре внимания историков литературы.

Книга Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», задуманная еще в начале 1918 г. (первый очерк «Мелодики», заключавший общее вступление и разбор двух стихотворений Жуковского, был прочитан тогда же в заседаниях Неофилологического и Пушкинского обществ при Ленинградском университете), заслуживает среди

этих книг особого внимания, хотя бы как первое обстоятельное исследование по истории русской лирики XIX в., в котором принцип изучения поэзии как искусства сознательно положен в основу обследования обширного конкретного исторического материала. Интерес к этой книге усиливается тем обстоятельством, что в центре внимания автора стоят вопросы мелодики стиха, одинаково новые и для поэтики, и для лингвистики.

Однако при всех своих несомненных достоинствах книга Б. М. Эйхенбаума в методологическом отношении вызывает серьезные возражения. Вся общая теоретическая часть его построения, связывающая проблему мелодики стиха, выдвинутую в Германии Эдуардом Сиверсом, с конкретными вопросами истории русской лирики XIX в., кажется мне не только спорной, но в некоторых отношениях затемняющей его справедливые, интересные и новые наблюдения над отдельными историческими фактами. Если позволительно заглядывать в будущее, я полагаю, что из этого общего построения весьма немногое сделается достоянием науки и построенная автором стройная система изучения мелодики распадется на свои составные части; но вместе с тем я думаю, что в этих составных частях системы заключается столько существенных фактов из жизни русского стиха, что к этой книге будут возвращаться за поучением еще долгое время, как к первому в нашей науке исследованию по истории русской лирики. Говоря словами автора «Мелодики»: «Теории гибнут и меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются» (195).* Впрочем, это не освобождает нас от обязанности бороться с теориями, хотя бы гипотетическими, поскольку они затемняют и обесценивают самые факты, поставленные в неправильное освещение.**

2

В вопросах поэтического стиля, особенно в таком новом и спорном вопросе, как мелодический стиль, изучение минувших литературных эпох естественно опирается на аналогии из жизни современной поэзии, непосредственно доступной нашему художественному опыту. Так, современная лингвистика толкует окаменевшие структуры языковых памятников, опираясь на живые формы непосредственно доступных нам современных говоров. История русского символизма, прошедшая у нас на глазах, под-

* Здесь и далее в скобках указаны страницы книги Б. М. Эйхенбаума.

** Для того чтобы подробнее обосновать свою точку зрения на вопросы мелодического стиля в русской лирике, сложившуюся давно и в некоторых отношениях существенно отличающуюся от точки зрения Б. М. Эйхенбаума, мне придется ссылаться и на свои работы, посвященные тем же или близким вопросам: статью «Преодолевшие символизм» и книги «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» и «Композиция лирических стихотворений».

сказывает существенные обобщения, облегчающие понимание проблемы мелодического стиля.

Поэзия символистов возникает из «духа музыки». «Музыки прежде всего» («De la musique avant toute chose») — это требование поэтического манифеста Поля Верлена неоднократно повторялось теоретиками нового искусства и самими поэтами. Поэзия не должна говорить языком понятий; она должна подсказывать слушателю смутное лирическое настроение скорее звуками слова, чем его логически вещественным содержанием; «певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах».[1] Отсюда напевный, мелодичный характер этой лирики, который мы находим у Бальмонта и молодого Блока. Отсюда та новая манера чтения стихов, выделяющая элементы ритмического и мелодического воздействия, которая заменила в наше время логическую декламацию, до сих пор господствующую на сцене. Невольно напрашиваются аналогии из истории поэзии: так, немецкие романтики любили повторять слова своего учителя Людвига Тика: «Любовь мыслит сладостными звуками, рассуждения ей не подобают» («Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern»); считая музыку высшим видом искусства, они мечтали о поэзии, которая приближается к музыке. Из русских поэтов то же самое утверждает «мелодический» Фет:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей, —
Что не выскажешь словами,
Звуком на душу навей!

Однако напевная лирика символистов, «мелодичность» молодого Бальмонта, «иногда напоминающая романс», для нас уже поэзия вчерашнего дня. Мы пережили недавно появление нового поэтического искусства, сознательно пренебрегающего подчеркнутой мелодичностью романса. Это лирика Анны Ахматовой:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!

Или:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...

Такие стихи не похожи на песню. Они воспринимаются как отрывок разговорной речи, интимной и небрежной, намеренно пренебрегающей приемами музыкального воздействия. В статье

«Преодолевшие символизм» я указал на появление на фоне песенной лирики символистов этой поэзии иного стиля, которая «приближает стихотворную речь к речи разговорной». Мои утверждения, что «стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны», что «при чтении они не поются», что «музыкальный элемент» в них «не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения»,[2] вызвали возражения со стороны некоторых ценителей творчества русской поэтессы, которые в соответствии с художественными вкусами того времени видели в этом умаление достоинства поэзии Ахматовой, хотя в них заключалась не оценка, а только характеристика ее поэтических приемов; в настоящее время эти наблюдения могут рассчитывать на более широкое признание. Я попытался также установить те причины, которые определили собой исчезновение привычной для той эпохи напевной лирики. Сюда относится прежде всего разговорная фразеология Ахматовой; например: «...этот Может меня приручить», «А ко мне приходил человек», «Ты письмо мое, милый, не комкай. До конца его, друг, прочти», «Ну так что ж?» и т. п. Далее, большое значение имеет эпиграмматический характер поэзии, любовь к сентенциям, к четким и точным словесным формулам, к смысловому заострению, к рассуждению. Эпиграмма как поэтический жанр не может, конечно, быть певучей; она подсказывает нам не напевное исполнение, а такое чтение, которым выделяется смысловой вес каждого отдельного слова и заключительной pointe. Если бы мне пришлось вернуться к этому вопросу теперь, я указал бы еще некоторые особенности стиля Ахматовой, существенные для разговорного стиха, например логический синтаксис, употребление сложных форм логического подчинения с союзами «если», «чтобы», «потому что», «хотя» и т. п., которые так же мало напевны, как и всякая «логическая» речь («Если ты еще со мной побудешь...», «И если в дверь мою ты постучишь...», «Чтоб отчетливей и ясней...», «Чтоб тот, кто спокоен...», «Оттого и я, бессонная...»), и сходные случаи логического сочинения предложений — с противопоставлением («но», «а»), ограничением («лишь») и т. д. («Лишь смех в глазах его спокойных...», «Но, поднявши руку сухую...», «А прохожие думают смутно...» и многое другое).[3] Может быть, еще существеннее выбор и соединение слов по принципу смысловой значительности слова-понятия: искусство, которое было совершенно забыто в песенной поэзии символистов; у Ахматовой оно проявляется не только в уже указанных эпиграмматических формулах («А прохожие думают смутно: Верно, только вчера овдовела»), но также в выборе эпитетов, необыкновенно веских и содержательных и нередко заключающих целую характеристику (например: «Ласковый, насмешливый и грустный», «...свежий и колкий Бродит ветер...», «Все мне видится Павловск холмистый, Круглый луг, неживая вода...», «осуждающие взоры Спокойных загорелых баб» и т. п.). Так наблюдения над стилем современной

поэзии, ее восприятием и нормальным для нас произношением уже подсказывают обобщение, которое может пригодиться и для историка: существование лирики напевного и разговорного типа, различной по своему отношению к слову, т. е. по стилистическим приемам.

В книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» я сделал попытку в том же направлении расширить сферу своих наблюдений над современной поэзией. Я выбрал как пример поэзию Брюсова, потому что еще недавно Брюсова охотно сближали с Пушкиным как продолжателя его литературной традиции, и притом такие чуткие к поэзии люди, как например Андрей Белый. По поводу сборника «Венок» Андрей Белый писал в 1907 г.: «Валерий Брюсов — первый из современных русских поэтов... Он дал нам образцы вечной поэзии. Он научил нас по-новому ощущать стих. Но и в этом новом для нас восприятии стиха ярким блеском озарились приемы Пушкина, Тютчева, Баратынского... Вот почему изучение поэзии Брюсова, помимо художественного наслаждения, которое сопровождает это изучение, — еще и полезно: оно открывает нам верную тропу к лучезарным высотам пушкинской цельности... Брюсов и Пушкин дополняют друг друга... Далее, показал он нам, *что такое форма Пушкина*... Брюсов — *чистейший классик*... У Брюсова *нет ненужных слов*. Поражает его ясная, простая, короткая речь... Удачно выразился Малларме, что гениален поэт, сумевший найти новое место слову. Поражает расстановка слов у Брюсова... Он лучший стилист среди современных русских поэтов... Брюсов — совершенный поэт...».[4]

Между тем на самом деле лирика Брюсова, представляя типичный пример поэзии напевной, эмоциональной, романтической, осуществляет поэтический принцип, противоположный классическому искусству Пушкина. Прочитанные с тем эмоциональным подъемом и той напевностью, которые характеризуют декламацию поэтов эпохи символизма, стихи Брюсова волнуют и заражают, и многие из нас еще недавно были под этим обаянием его романтической музы. При более пристальном внимании к смысловому весу отдельных слов и их сочетаний это лирическое впечатление как бы разоблачается, и мы невольно поражаемся неясностью и запутанностью в смысловом отношении его эмоционально действенной и эффектной лирики. Причина этого, как мне кажется, в том, что Брюсов выбирает и организует слова не по их смысловому весу, а по их эмоциональному тону — в соответствии с общим эмоциональным тоном стихотворения; тонкие смысловые различия для него не существенны, элемент логически-вещественный в значении слов не доминирует и часто как бы затуманивается; целая группа словесных тем, обладающая привычной лирической действенностью, неизменно возвращается, объединенная одинаковой окраской, «настроением». Лирические повторения, синонимические вариации, обычные в поэзии такого типа, не означая реального повторения какого-либо факта или риторического усиления,

смутно волнуют нас и способствуют нарастанию и аккумуляции однородных эмоциональных впечатлений, а повторение одинаковых звуков, особенно гласных, подчеркивает преобладающее значение приемов звукового воздействия. Быть может, еще более убедительный пример этой поэтической техники представляет лирика Бальмонта, у которого слова могут быть без ущерба для смысла переставлены или заменены другими, сходными по своей эмоциональной окраске (например: «Ангелы опальные, Светлые, печальные, Блески погребальные Тающих свечей...» — или «тихие, печальные», «нежные, печальные» и т. д.[5] Слово существенно для Бальмонта только как звуковой комплекс, окрашенный известным эмоциональным тоном, который одинаково присутствует в очень различных по своему вещественно-логическому значению словах. Приемы словесной инструментовки, внутренние рифмы звукового типа (суффиксальные и флексивные), лирические повторения и т. п. выступают на первый план, и создается впечатление, что поэт воздействует на слушателя не столько смыслом слов, нередко неясным и неточным, сколько эмоционально окрашенными звуками, как бы «музыкой» стиха. Я думаю, что напевный, мелодический характер лирики Бальмонта, Брюсова и их современников в значительной степени зависит от этих приемов словоупотребления, т. е. от такого выбора слов, при котором над логически-вещественным смыслом слова-понятия доминирует его эмоциональная окраска, которая служит организующим принципом словосочетания. Именно эмоциональная окраска и связанное с ней затемнение логического значения и логической связи слов подсказывает нам эмоциональное чтение стихов, т. е. ту напевную декламацию, которая в эпоху символизма с необходимостью вытеснила собой логическое чтение. Напротив того, сравнение Брюсова с Пушкиным, в особенности в работе над одинаковой темой («Египетские ночи» и эротические баллады Брюсова), обнаруживает, какое огромное значение имеет для Пушкина (как и для Ахматовой) смысловой вес каждого отдельного слова и смысловой принцип в соединении слов. Каждое слово на своем месте незаменимо; каждый эпитет вводит новое и точно ограниченное содержание в определяемое им слово. Это преобладание или по крайней мере отчетливое осознание понятия в слове и связанный с ним логически-вещественный принцип словосочетания препятствует произнесению пушкинских стихов с напевной декламацией, совершенно естественной для лирики Бальмонта.

Различие двух стилей — напевного, эмоционального, и вещественно-логического, понятийного, — я обозначил в своей работе как типологическую противоположность искусства романтического и классического. Я попытался расширить ее в заключительной главе из противоположения индивидуального искусства Брюсова и Пушкина в некоторую предварительную схему развития русской лирики XIX в. Пушкин в этой схеме является завершителем классического искусства XVIII в., воспитанного влиянием

преимущественно французской лирики; от Жуковского идет развитие новой, романтической, песенной лирики под сильным воздействием Германии, которая в середине XIX в. достигает своего расцвета в творчестве Фета и некоторых поэтов его круга (А. Толстой, Вл. Соловьев). Символисты продолжают и усиливают эту романтическую традицию. Новейшая русская лирика в лице Кузмина и Ахматовой, преодолев символизм, возвращается к забытому наследию Пушкина. Из поэтов пушкинской поры Лермонтов и Тютчев представляют сложное взаимодействие обоих стилей.

Не могу не порадоваться тому, что подробное и поучительное исследование Б. М. Эйхенбаума, по-видимому, подтверждает эту историческую схему. Ближайшим предметом изучения в его книге является русская романтическая лирика XIX в. (в терминологии автора, «мелодическая» лирика) в ее вершинах — творчестве Жуковского и Фета. Тютчев и Лермонтов изучаются в своей двойственности — по отношению к Жуковскому и другой тенденции, противоположной Жуковскому (например, «ораторский стиль» Тютчева в его отношении к поэтике Державина — вопрос, давно уже намеченный Б. М. Эйхенбаумом в статье «Поэтика Державина»);[6] молодой Пушкин привлекается только в своих ранних стихах, обязанных многим музе Жуковского. Впрочем, с чисто исторической точки зрения вопрос этот не может считаться вполне решенным, пока мы не знаем истории школы Жуковского в ее второстепенных представителях в первой половине XIX в. Между вершинами, по которым до сих пор все еще шествует история русской литературы, неблагоразумно чуждаясь той поэтической среды, которая во многих отношениях воспитывает великих художников слова, в данном случае — между Жуковским и Фетом, должна существовать известная историческая связь, пока еще не совсем ясная, если только мы не думаем, что Фет в своих «романсах» порывает с традицией и начинает сначала. Указания Б. М. Эйхенбаума на традицию «цыганского романса» (121), определившую или укрепившую «поэтические тенденции Фета», слишком недостаточно, потому что самое понятие «цыганского романса» неопределенно и многозначно, объединяя одинаковой музыкальной интерпретацией различных авторов, отчасти связанных опять-таки со школой Жуковского и Фета (например, Ап. Григорьев, «Мой костер в тумане светит...» Полонского и др.). В этом смысле история русской романтической лирики продолжает оставаться для нас загадочной, и требуются большие предварительные исследования.

Интересно, что мысль о существовании в русской лирике начала XIX в. двух поэтических школ не была чужда и современникам Пушкина. К интересным цитатам, приведенным в «Мелодике» для характеристики отношения современников к «напевному стилю» Жуковского, следует прибавить следующий отрывок из статьи С. Шевырева о Пушкине: «Стих — эта коренная и

законная форма поэзии — соединяет в себе, как известно, два элемента: музыкальный и пластический — звук и образ. Тогда только он достигает полноты своего совершенства, когда обе стихии равномерно в нем сливаются, и ни одна не уступает другой своего преимущества. До Пушкина русский стих прошел через две школы. Первая была державинская; она имела характер чисто пластический, мало заботилась о звуке и обращала все внимание на образ; рифма была у нее в пренебрежении; стих всегда тяжел и нагружен: конечно, ни один из наших славных поэтов не может представить таких обильных примеров стихотворной какофонии, как первый мастер этой школы, сам Державин. Вслед за пластическою школою образовалась у нас школа музыкальная: основатели ее — Жуковский и Батюшков. Она обратила все внимание на звуки стиха — на их стройное, гармоническое, безостановочное течение. Вы помните те времена, когда у нас толковали о легкой поэзии, и Батюшков посвятил этому предмету академическое рассуждение: легкая поэзия — мечта новой музыкальной школы — по словам Батюшкова, чистая, стройная, гибкая, плавная, была не что иное, как поэзия благозвучная, которая сладко нежила ухо новыми свободными звуками, до тех пор неизвестными в языке русском... ‹Музыкальная школа› создала гармонию нашего стиха, после того как Карамзин создал гармонию нашей прозы. Введением всевозможных размеров она развила музыкальный элемент поэзии отечественной в разнообразнейших видах. Но поэзия образов много была забыта в этой школе и уступала поэзии звуков.

Из этой школы вышел Пушкин. От нее, по закону предания и наследия, существующему во всяком человеческом развитии, принял он стих, оконченный звуком, стройный, гармонический. Но для Пушкина этого было мало. Ученик того поколения, которое непосредственно ему предшествовало, Пушкин изучал и Державина, как видим мы во многих его „лицейских стихотворениях“, тем особенно важных, что они открывают нам тайну первоначального его развития. Гений Пушкина имел особенное сочувствие с пластическим элементом поэзии Державина. Он совместил в стихе своем образ державинский со звуком Жуковского и Батюшкова — и тем повершил изящную форму русского стиха, который в отношении к образу достиг у него до прозрачности алебастра восточного, возделанного резцом Фидиевым, в отношении к звуку — до чистой мелодии русской, звучащей в опере великого Россини...».[7]

Любопытный прежде всего как мнение современника, заинтересованного тем же кругом явлений, отзыв Шевырева, с научной точки зрения, нуждается в существенных поправках. Как видно из общей связи, Шевырев не вполне отдает себе отчет, в чем заключается музыкальность стиха, и, подобно многим наблюдателям вплоть до наших дней, бессознательно смешивает звучность стиха (богатство инструментовки, т. е. аллитерации, гармонию гласных, рифмы и т. д.) с его мелодичностью — упрек, от кото-

рого не свободна и моя книга о Брюсове. Заслугой работы Б. М. Эйхенбаума является разделение этих понятий, которые иногда находятся, действительно, в некотором взаимодействии, но могут существовать также вполне самостоятельно. «Развитая интонационная система может придавать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма; более того — богатство инструментовки встречается скорее в лирике иного типа» (11). Правда, в своей работе автор не совсем последовательно возвращается к приемам инструментовки Жуковского и Фета (95, 123 и особенно 158—165, в разборе стихотворения «Буря на небе вечернем...»); о внутренних рифмах у Жуковского и Лермонтова он говорит как о приеме «отраженной мелодии» (95). Вопрос об отношении этих двух элементов в поэзии музыкального типа, например в лирике Бальмонта, где интонация тесно связана с повторениями звуков и внутренними рифмами, остается открытым, и мне придется поэтому еще вернуться к нему в дальнейшем. Но самые понятия звучности и напевности должны, действительно, рассматриваться особо. Б. М. Эйхенбаум справедливо настаивает на том, что понятие музыкального стиха или мелодичного стихотворения должно употребляться не в неопределенном метафорическом смысле, который подсказывает нам непосредственное художественное впечатление от лирики известного стиля, а в более точном и определенном значении, которое оно получило в современной науке. В этом отношении его работа исходит из принципов Эдуарда Сиверса, с методами которого небезынтересно ознакомиться и русскому читателю.

3

Проф. Эдуард Сиверс, наиболее авторитетный из современных немецких лингвистов, возглавляет то направление науки о языке, которое от изучения древних памятников в их написании перешло к вопросам произношения (фонетики), рассматривая писаный текст как систему исторически обусловленных и весьма несовершенных обозначений звучащей речи. «Филологии для глаз» («Augenphilologie») он решительно противопоставил «филологию для слуха» («Ohrenphilologie»), считая это различие особенно существенным при изучении поэтического языка, где звуки не являются только «непроизвольным добавлением» («ungesuchte Beigabe») к смыслу, но нередко приобретают самостоятельное или даже главенствующее художественное значение. Изучение живого произношения заставило Сиверса выделить, наряду с хорошо изученными прежде элементами звучания (акустическим качеством, их относительной длительностью и силой), особый, мало обследованный в наших языках, но тем не менее чрезвычайно существенный элемент акустического впечатления — «мелодию речи», т. е. известное чередование более высоких и более низких

тонов, точнее — смену повышений и понижений. При научном анализе этого вопроса естественно возникало сомнение, насколько такое мелодическое движение не случайно, имеет ли оно для данной фразы постоянные и как бы объективно обязательные формы, или оно всецело предоставлено произволу и индивидуальности чтеца? Массовые эксперименты убедили Сиверса в том, что в известных пределах мелодическая интерпретация текста, например стихотворения, остается постоянной у различных чтецов, если только эти чтецы стараются непроизвольно следовать внушению автора (тип «Autorenleser»), а не искажают его замысла произвольной и искусственной декламацией (тип «Selbstleser»). Однако может ли быть у самого поэта определенное задание, связанное с теми или иными приемами мелодизации? Сиверс приводит, между прочим, свидетельство Шиллера: «Когда я садился писать стихи, музыкальная сторона стихотворения чаще звучала в моей душе, чем было ясное представление о его содержании, относительно которого я не всегда имел определенное понятие». Влияние мелодического задания представляется Сиверсу как регулирующий принцип при бессознательном подборе слов, в которых это задание находит осуществление: отбрасываются слова и обороты речи, которые могли бы нарушить мелодический стиль стихотворения, выбираются те, которые непроизвольно осуществляют данную мелодию. Читая стихотворение, мы невольно подчиняемся осуществленной в нем системе интонирования и воспроизводим тем самым художественное намерение автора.[8]

Мелодия речи (или интонация в узком смысле слова) в существенных отношениях отличается от мелодии музыкальной. В песне мелодия не зависит от текста: тот же самый текст может быть положен композитором на ноты различным образом; мелодия речи находится в функциональной зависимости от слова и фразы. В песне мы имеем тона определенной неизменной высоты, в языке существуют только скользящие тона («Gleitlaute»), с тенденцией к повышению или понижению. Наконец, музыкальная мелодия движется точными интервалами (например, терция, квинта); в обычной речевой интонации дано лишь направление движения (повышение или понижение) и некоторые пределы, в смысле более или менее значительных интервалов между соседними звуками, но в этих пределах могут встретиться довольно различные отклонения.

При изучении мелодии речи необходимо, по Сиверсу, иметь в виду следующие вопросы: 1) специфический уровень (тесситура) данной мелодии — высокий, средний, низкий (существуют как бы теноровые и басовые партии, и поэтому стихотворение может быть для чтеца «не по голосу»); 2) величина интервалов — большие или малые скачки между соседними звуками, особенно же — расстояние между максимумом и минимумом; 3) начало в конец (каданс) мелодической фразы, имеющие свои осо-

бенности; 4) какие звуки являются носителями мелодии — только ударные гласные, как это бывает чаще всего, или также неударные; 5) является ли мелодия данного отрывка связанной или свободной — причем под свободной мелодией подразумевается естественная речевая интонация, обусловленная строением фразы, а под связанной — некоторое абстрактное мелодическое движение, обусловленное хотя бы определенной формой лирической строфы.

Таковы основные вопросы, намеченные Сиверсом для лингвистического исследования. При изучении стиля данного писателя меняется направление нашего интереса: мы спрашиваем себя, каким образом использованы поэтом те возможности, которые дает ему язык. Определенный тип развития мелодии или смена различных типов рассматриваются Сиверсом как художественный прием, обусловливающий своим присутствием особое эстетическое воздействие. Поэтому совершенно неосновательны те упреки, которые Б. М. Эйхенбаум делает Сиверсу, обвиняя его как лингвиста в некотором пренебрежении к специальным задачам поэтики, иными словами — «в изучении речевой интонации на стихотворном материале» (13—16). В своем замечательном разборе первого монолога «Фауста» Гете Сиверс приводит целый ряд примеров, в которых изменение интонации рассматривается как художественный прием. Так, в обращении Фауста к месяцу, в котором Сиверс видит «излияние томления и грусти и желания освобождения от давящей душу тяжести», в связи с изменением настроения меняются ритм и интонация монолога: «интервалы становятся минимальными, тембр голоса приобретает мягкость»:

O sähst du voller Mondenschein
Zum letzten Mal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht.
Dann über Büchern und Papier
Trübsel'ger Freund, erschienst du mir! ..

За этим следует изменение настроения, «внезапный взрыв сильнейшего душевного волнения, который в динамическом и мелодическом отношении характеризуется скачками, без всяких переходов, от сильных ударений к слабым, от низких тонов к высоким. Отдельные ударения резко выскакивают над общим уровнем. Голос теряет лирический тембр, который имел в предшествующем отрывке»:

Weh! steck ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes, dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht.
Beschränkt von all dem Bücherhauf,
Den Würme nagen, Staub bedeckt...

В этом противопоставлении, безусловно убедительном и для русского читателя, приемы интонирования рассматриваются в их

значении для художественной характеристики отдельных частей монолога и меняющегося настроения говорящего лица. Более интимного владения немецким языком требует поверка наблюдений Сиверса, по которому концы стихов (кадансы) в первоначальной редакции «Фауста» (так называемый «Urfaust») служат как бы лейтмотивами для соответствующих действующих лиц: Фауст в конце стиха понижает («Hab nun, ach! die Philosophey, Medizin und Juristerey...»), Вагнер повышает («Verzeiht! Ich hört euch deklamieren. Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?..»), речь Мефистофеля характеризуется «беспокойным чередованием повышений и понижений». В разговоре Фауста с Вагнером контраст между их внешним обликом и характером подчеркнут таким образом, я сказал бы, и в речевой характеристике: не только в своеобразном словаре и оборотах речи говорящих, что бросается в глаза прежде всего, но даже в интонации; различие, быть может, отчасти основано на том, что Вагнер все время говорит нерешительными полувопросами, а Фауст отвечает утверждениями или в назидательном тоне. В классической трагедии Гете «Побочная дочь» («Die natürliche Tochter») такие лейтмотивные кадансы, характеризующие говорящего, отсутствуют: в каждом диалоге, независимо от говорящего лица, один из собеседников повышает, а другой понижает. Я полагаю, что в этом можно усматривать особенность позднейшей классической манеры Гете, который и в других отношениях отказывается от речевой характеристики действующих лиц, говорящих на одинаковом благородно и условно-возвышенном поэтическом языке, в то время как для натуралистической техники молодого Гете существенно именно стремление к индивидуализации психологического типа и речевого облика его героев.

Исследования Сиверса открывают возможность пересмотреть неопределенное метафорическое понятие музыкальной лирики путем более точного фонетического анализа ее звуковых особенностей. Давая описание мелодии речи в отличие от музыкальной мелодии, Сиверс отмечает различие установки голоса при пении (Singstimme — «певческий голос») от обычной интонации разговорной речи (Sprechstimme — «разговорный голос») с ее «скользящими тонами», неопределенными интервалами и т. п. Б. М. Эйхенбаум справедливо указывает на отличия «стихотворного голоса» («Versstimme») от нормальной речевой интонации. «Свойственное разговорной речи скольжение тонов («Gleittöne») значительно сокращается, является характерная напевная монотония, а интервалы становятся более устойчивыми. Интонация приобретает особый характер, далеко отступая от обыкновенной смысловой» (18). Но в пределах стихотворной интонации существуют также различные типы интонирования; автор различает интонацию лирического стихотворения от эпической (сказовой) и от драматической: «По сравнению с интонацией эпической или специально-сказовой лирическая интонация характеризуется боль-

шим разнообразием голосовых модуляций и большей напевной выразительностью. По сравнению с интонацией драматической или ораторской — наоборот, большей монотонией или хроматизмом» (8). Тот же «интонационный принцип деления» выдержан автором в его классификации лирических стилей, благодаря чему его система приобретает большую стройность. Он различает в лирике три типа — «декламативный», «напевный» и «говорной».

В существовании этих типов нас, действительно, убеждает непосредственное впечатление. Как пример говорного типа я приводил уже выше стихотворения Анны Ахматовой. Декламативный тип представлен в классической оде XVIII в. и ее более поздних отражениях, например у Пушкина:

О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?
Что возмутило вас? Волнения Литвы?
Оставьте: это спор славян между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою;
Вопрос, которого не разрешите вы.

Напевный тип представлен во многих стихотворениях Фета, вообще — в том поэтическом стиле, который я называю романтическим. Например:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,
Травы степные унизаны влагой вечерней,
Речи отрывистей, сердце опять суеверней,
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

В этой ночи, как в желаниях, все беспредельно,
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,
Взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени.

Мы ощущаем в этих примерах различие интонации так же отчетливо, как в примерах Сиверса из «Фауста». Б. М. Эйхенбаум дает этим различиям несколько суммарное определение, к которому мне придется вернуться ниже. В декламативной лирике, например в классической оде, «интонация не выдвигается на первый план — она как бы аккомпанирует канону логическому и лишь окрашивает собой его отвлеченные деления». В классической оде появляются, конечно, вопросы и восклицания с характерной для них интонацией; однако они «не развиваются в цельную систему интонирования». В лирике говорного типа «можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее однообразие, стремление приблизить ее к обыкновенной, разговорной и таким образом „снизить“ ее напевное значение». Такая лирика «обычно развивается на фоне падающей песенной лирики» (ср. сказанное мною об Ахматовой и символистах), и появление ее «обычно подготовляет переход к рас-

цвету прозы». Наконец, в лирике напевной интонация доминирует, выступая как «форманта», как «организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонетических моментов она занимает первое место». При этом мы наблюдаем «не простую смену речевых интонаций, а развернутую систему интонирования», «с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д.». Термин «мелодика» автор предпочитает употреблять не в обычном, более широком смысле (для всякой смены интонаций, как у Сиверса), а в этом более специальном значении «интонационной системы» в напевной лирике (8—10).[9]

После этих предварительных замечаний мы имеем полное право ожидать, что автор приступит к более детальному сравнению мелодических приемов напевной лирики и интонации лирики говорного и декламационного типа как в смысле отдельных более употребительных мелодических ходов, так и в отношении общей манеры интонирования, чему я лично придаю особенно большое значение (уменьшение «скольжения тонов», изменение тембра голоса и т. д.), чтобы затем перейти к изучению общего интонационного движения, состоящего, по его мнению, в неупорядоченной смене интонаций в одних случаях и в «цельной системе интонирования» — в других. Классический пример из «Фауста», приведенный у Сиверса, намечает идеальный образец такого исследования, и, может быть, было бы вполне достаточно проанализировать несколько самоочевидных примеров разного интонационного стиля, вроде пушкинской оды «Клеветникам России», «Мелодии» Фета и стихотворений Ахматовой, чтобы прийти на этот счет к определенным и прочным выводам. Однако здесь нас встречает в книге Б. М. Эйхенбаума неожиданный и несколько странный поворот. Методу Сиверса, как чисто фонетическому (лингвистическому), автор, как я уже вскользь упоминал, противопоставляет свой собственный метод, в котором мелодия рассматривается как явление стиля. «Вопросы голосового тембра, отношений между высотами гласных, установления интервалов и т. п.» он сознательно «оставляет в стороне, как вопросы чисто лингвистические» (16). Сиверс и его школа, по мнению автора, как лингвисты, занялись «изучением речевой интонации на стихотворном материале». «С его точки зрения, в каждом стихотворении есть своя „мелодия“, под которой он разумеет чередование высоких и низких тонов. Он наблюдает самую фонетическую систему этого движения и старается в каждом отдельном случае верно уловить ее. Отсюда необходимость проверки путем массового эксперимента, при котором все-таки невозможно избежать субъективности» (15). Для исследователя поэтики реальное движение интонации не представляет интереса: он изучает интонацию как формирующее композиционное начало в лирике напевного типа, исходя из «гипотезы, что в стихотворениях напевного типа интонация служит основным фактором композиции и слагается в цельную мелодиче-

скую систему, строение которой можно наблюдать» (16). Каким образом «можно наблюдать» мелодическую систему поэта в целом, отказываясь от наблюдений «отношений между высотами гласных», от «установления интервалов» и пр., остается для меня загадочным. Поясню свою мысль примерами.

Изучая ритмическую структуру данного стихотворения, исследователь поэтического стиля, конечно, вправе не интересоваться вопросами общелингвистическими: о характере русского ударения, об изменении силы ударения в синтаксическом целом и т. д. Предоставляя решение этих вопросов работам по грамматике русского языка, законы которого обязательны и для данного стихотворения (поскольку тот или иной вопрос не потребует пересмотра в связи с деформацией ударений в языке поэтическом), он пользуется данными лингвистики для своих специальных целей — описания ритмического строения стихотворения. Но что бы мы сказали, если бы исследователь ритмики Пушкина захотел описать нам его «ритмическую систему», налагая на себя обязательство не говорить о том, как чередуются ударные и неударные слоги в пушкинском ямбе, например при сопоставлении таких стихов, как «Мой дядя самых честных правил...» (4 ударения), с такими, как «Когда не в шутку занемог...» (3 ударения) или «И кланялся непринужденно» (2 ударения)? Или другой пример. Рассматривая инструментовку стихотворения, мы не станем, разумеется, говорить о характере русского ударного *а* с произносительной и акустической точки зрения, об оттенках фонемы *е* в таких словах, как «цен» и «стен», или о редукции гласных в неударном слоге, пользуясь этими фактами как установленными фонетикой особенностями русского языка. Но как мы могли бы изучить характер инструментовки у Пушкина, его систему пользования различными по своему качеству звуками, не касаясь вопроса о повторении ударного *у* в начале стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» или отказываясь от описания аллитераций в стихах: «Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой»? Между тем Б. М. Эйхенбаум хотел бы говорить о системе мелодизации, умалчивая о «повышениях» и «понижениях», интересных будто бы только для лингвиста. Тут какое-то недоразумение, к сожалению чреватое огромными последствиями для книги: оно заставляет автора ставить и решать вопросы, в большинстве случаев не имеющие к мелодике никакого непосредственного отношения. При этом благодаря отсутствию сравнений с иными типами лирических стихотворений возникает серьезная опасность недосмотров и ошибок, состоящих в приписывании мелодического воздействия таким элементам языка и стиля мелодических стихотворений, которые сами по себе никакой мелодической ценностью не обладают и потому встречаются не менее часто (конечно, в сочетании с другими, более существенными для определения характера интонации элементами) в стихотворениях декламативного и говорного типа.

Итак, путь, предлагаемый Б. М. Эйхенбаумом для изучения мелодии стиха, в противовес Сиверсу, лежит за пределами чисто фонетических вопросов, т. е. мелодики в собственном смысле слова. Исходя из вполне справедливой гипотезы (вернее — из живого опыта) о существовании лирики напевной, мелодической, в которой музыкальное задание особенно заметно («доминирует»), он ставит вопрос о том, какими особенностями строения стиха осуществляется это задание. При этом намечаются три группы вопросов: мелодика и ритм («отраженная мелодика»), мелодика и вопросительная форма предложения (роль «вопросительной интонации»), мелодика и синтаксис (строение «мелодической фразы»). Примерами для этих трех вопросов служит соответственно лирика Лермонтова, Жуковского и Фета.

4

В лирике напевного стиля чрезвычайно распространены трехсложные размеры (анапесты, амфибрахии, дактили). Пушкин ими пользуется редко, предпочитая «классический ямб», «по отзыву Аристотеля» «самый разговорный из всех метров» (10). У Лермонтова они представлены в большом числе примеров. Б. М. Эйхенбаум вполне справедливо указывает на связь этих размеров с английскими балладами и переводными балладами Жуковского («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»). От английской баллады пошли у Лермонтова и вариации в анакрузе, т. е. изменения в числе предударных слогов («На запад помчался бы я, Где цветут моих предков поля...»), и внутренние рифмы при членении стиха на две диподии (Жуковский: «Но под шумным дождем, но при ветре ночном...»; Лермонтов: «Видали ль когда, как ночная звезда...»); вообще такое членение стиха на два полустишия, нередко сопровождаемое ритмико-синтаксическим параллелизмом диподий, очень обычно в четырехстопном амфибрахии и анапесте («Но тщетны мечты, бесполезны мольбы...», «Где в замке пустом, на туманных горах...»). У Жуковского и особенно у Лермонтова впервые появляются так называемые дольники, т. е. чисто тонические стихи, построенные на счете одних ударных слогов, тогда как число неударных между ударениями — величина переменная (обычно $x=1$ или 2), — новый метрический принцип, получивший особенное значение у символистов (например, у Блока). Трехсложные размеры, нередко сопровождаемые членением на диподии и внутренними рифмами, особенно богато представлены в более позднюю эпоху у Фета (и у Некрасова); [10] прибавлю, что в лирике Бальмонта эти последние приемы становятся доминирующими (подражателем и популяризатором Бальмонта именно в этом отношении явился Игорь Северянин).

Все эти факты рассматриваются в книге Б. М. Эйхенбаума как явление «отраженной мелодики», т. е. «мелодики, которая меха-

нически порождается ритмом». «Плавность ритмического движения» (в трехсложных размерах отсутствуют пропуски метрических ударений, обычные в ямбе и хорее) «соединяется с интонационной плавностью — создается как бы отвлеченный, не зависящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев» (95).

В противоположность автору я решительно сомневаюсь в том, что мелодия может «механически порождаться» ритмом. Стоит только вспомнить, что чередованием четырехстопного амфибрахия с трехстопным написаны одинаково «Ангел» Лермонтова и «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, для того чтобы убедиться в отсутствии такой механической связи между мелодией и ритмом. В повествовательном стиле пушкинской «Песни» напевное исполнение противоречило бы смыслу поэтических слов, их общему эпическому тону, который подсказывает нам непроизвольно то, что автор в другом месте называет «повествовательным сказом». У Лермонтова, напротив того, уже первый стих сразу вводит нас в особое эмоционально-повышенное, насыщенное лиризмом настроение и тем самым требует мелодического исполнения:

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел...

Прибавлю, что у Лермонтова, как и у Пушкина, отсутствуют в этом стихотворении и диподическое членение, и ритмико-синтаксический параллелизм полустиший, и внутренние рифмы. Отдельные примеры параллелизма встречаются у Пушкина несколько раз («И пращ, и стрела, и лукавый кинжал...», «И волны и суша покорны тебе...», «И холод и сеча ему ничего...»), но не имеют особого мелодического значения; у Лермонтова только один пример («И небо, и звезды, и тучи толпой...»), который, как и все стихотворение, окрашен мелодически. Таким образом, ритмическая форма сама по себе не порождает мелодии механически, а только помогает осуществлению мелодического задания, если оно подсказывается нам эмоциональным выбором слов, особой смысловой окраской (ср. также амфибрахии в описательном стихотворении «Кавказ подо мною...» и в характерно-декламационной «Вакхической песне»).

Впрочем, в этом примере сторонник «отраженной мелодики» мог бы указать на существенное различие строфической композиции (у Лермонтова — смежные мужские рифмы по схеме: *аа*, *вв*; у Пушкина — чередующиеся мужские и женские в сложной строфе из шести стихов, типа: *ав*, *ав*, *сс*). Укажу другой пример совершенно одинаковых метрических построений, требующих, однако, различной мелодической интерпретации.

У Бальмонта:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

У Пушкина:

Гляжу как безумный на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

Когда легковерен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил.

Прелестная дева ласкала меня;
Но скоро я дожил до черного дня.

У Бальмонта таинственное, тревожное, эмоционально-взволнованное настроение, лирические вопросы, которые остаются без ответа, и т. д. подсказывают напевное чтение. У Пушкина — эпический рассказ, с растущим ускорением драматического движения («Я дал ему злата и проклял его И верного позвал раба моего» и т. п.), препятствует такому исполнению. Существенно также и различие в выборе слов: язык Пушкина, всегда точный, логически отчетливый, со всей полнотою смыслового веса слова-понятия — и язык Бальмонта, лирически затуманенный, в котором доминирует определенный эмоциональный тон, подчиняющий каждое слово лирическому настроению целого. Я не отрицаю, конечно, значения лирических вопросов, повторений и параллелизмов у Бальмонта — но об их значении скажу особо в дальнейшем: для меня они тоже прежде всего связаны с эмоциональной окраской стихотворного целого и не могут оказывать на нас «механического» воздействия. К тому же мы видим, что в «Ангеле» эти приемы отсутствуют.

Даже употребление дольников, обычное и у нас, и на Западе (в Германии и Англии) в поэзии романтического стиля, само по себе не подсказывает никакой определенной мелодической интерпретации. В этом смысле любопытно сопоставить с разговорными дольниками Ахматовой (ср. выше «Как велит простая учтивость...» или «Было душно от жгучего света...») обычные напевные дольники Блока, укоренившего у нас этот размер, — в «Стихах о Прекрасной Даме»:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

При полном тождестве в ритмическом отношении у Блока этот размер звучит как песня, у Ахматовой — как разговор. Причина опять в общем эмоциональном тоне стихотворения, в его смысловой окраске, в выборе слов, иногда — в синтаксических особенностях. Разговорная фразеология Ахматовой, синтаксические переносы, разрушающие метрические границы стиха, выбор точного эпитета, эпиграмматические словесные формулы и т. п. — вот те причины, которые заставляют нас воспринимать дольники

Ахматовой на фоне привычной мелодической лирики Блока как «разговорные стихи».

Это явление наблюдается не в одном русском языке. Немецкий четырехударный тонический стих с парными рифмами (Knittelvers) в различной стилистической среде получает также совершенно различную мелодическую окраску.

В начале первого монолога Фауста («Urfaust»):

Hab nun, ach! die Philosophey,
Medizin und Juristerey
Und leider! auch die Theologie
Durchaus studiert mit heißer Müh!

В балладе «Лесной царь»:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl im Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Тут прежде всего разница смысла, эмоционального тона, на которую указывал Сиверс в приведенном выше разборе других отрывков того же монолога Фауста, с их меняющейся так внезапно интонацией, различие словаря, фразеологии и т. д. Далее — различие синтаксического сцепления стихов (переносы из одного двустишия в другое в «Фаусте»),[11] гармоническое членение отчетливо построенной сложной строфы в балладе и композиционная бесформенность длинной строфической тирады в монологе. Итак, я не хочу всецело отрицать значения чисто метрических вопросов для мелодики (например, строения замкнутой по определенному закону лирической строфы); но это значение ритмические факторы приобретают не «механически», а только в связи с другими факторами — прежде всего смысловыми, в определенном стилистическом окружении, в единстве стилистических приемов, осуществляющих известное художественно-психологическое задание. Между прочим, трехсложные размеры действительно преобладают в романтическом, напевном стиле. «Пушкин — мастер четырехстопного ямба, Фет — мастер анапеста и дактиля» (10). Тем не менее они не порождают «механически» напевного чтения, а только облегчают осуществление мелодического движения там, где оно уже возникло благодаря указанным выше более существенным факторам. В этом смысле господствующая в трехсложных размерах ритмическая монотония сильных ударений на определенных местах (в противоположность подвижности ударения в ямбе и хорее) является только удобной средой, которой поэтому охотнее всего пользуются именно поэты напевного стиля.

То же относится и к внутренним рифмам как явлению «отраженной мелодики». Мы привыкли рассматривать внутренние

рифмы как признак напевного, романтического стиля; при этом всегда припоминается Бальмонт. Но внутренние рифмы, даже при условии членения на диподии, никогда не порождают мелодии «механически». Например, в «Сетях» Кузмина можно найти многочисленные примеры постоянных внутренних рифм, объединяющих полустишия, в стихотворении скорее разговорного типа:

Кем воспета радость лета,
Роща, радуга, ракета,
На лужайке смех и крик?
В пестроте огней и света
Под мотивы менуэта
Стройный фавн главой поник.

. . . .

Запах грядок прян и сладок,
Арлекин на ласки падок,
Коломбина не строга.
Пусть минутны краски радуг,
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга!

Общий смысл стихотворения, слегка иронический тон поэта, выбор слов и т. д. — все это непохоже на те стихотворения Бальмонта или Жуковского и Лермонтова, в которых встречаются внутренние рифмы. Самые рифмы — иного типа, они объединяют морфологически разнородные категории (смысловые рифмы — *грядок* : *сладок*), тогда как у Бальмонта преобладают морфологически однородные рифмы, нередко притом — суффиксальные и флексивные, т. е. звуковые по преимуществу (*ожиданье* : *страданье* : *рыданье; отдавался* : *раздался* : *постучался*). Отсутствует также существенный элемент — синтаксический параллелизм полустиший. Но он отсутствует и в примере, который приводится у Б. М. Эйхенбаума из Лермонтова («Видали ль когда, как ночная звезда...» — 94), и, следовательно, необязателен и для напевного стиля. С другой стороны, следует подчеркнуть, что такой параллелизм нередко встречается и у поэтов декламационного стиля, например у Байрона. Ср. вступление к «Абидосской невесте»:

Tis the Land of the East, 'tis the clime of the Sun!
Can he smile o'er such deeds as his children have done?
Oh! wild, as the accents of lovers' farewell,
Are the hearts, which they bear, and the tales, which they tell!

Итак, только единство стилистических приемов и прежде всего смысл стихотворения, его особый эмоциональный тон определяют собой напевность стиха. Мелодики, «механически порождаемой ритмом», мы в приведенных в книге Б. М. Эйхенбаума примерах, как видно из предыдущего, усмотреть не могли.

5

Вопросительные предложения обладают, как известно, особой интонацией, отличающей форму вопроса от простого утверждения.[12] По мнению Б. М. Эйхенбаума, в лирике напевного стиля поэт отдает предпочтение «некоторым избранным речевым интонациям или сочетаниям интонаций — именно тем, которые по своей фонетической природе оказываются более способными к мелодической деформации и мелодическому развертыванию» (23). «Естественно, что такими избранными интонациями должны оказаться те, которые характерны для эмоционально окрашенной речи, а не те, которые преобладают в речи деловой или чисто повествовательной. Иначе говоря — это должны быть интонации вопросительные и восклицательные или их сочетания» (27). Примером служит Жуковский, у которого, действительно, как это видно из приведенных в книге примеров, вопросительные предложения играют особо важную роль.

В поэзии Жуковского, после краткого периода подражания одам Державина, автор различает два стиля, последовательно сменяющие друг друга. Более ранние стихи написаны в стиле медитативных элегий греческого типа; в более поздних господствует форма песни. Вот два случая вопросительной интонации того и другого рода.

«К Нине» (1808):

Ах! будешь ли в бедах мне верная подруга?
Опасности со мной дерзнешь ли разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви придешь ли оживить?
Ужель, во глубине души тая страданья,
О Нина! в страшную минуту испытанья
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?

«Весеннее чувство» (1816):

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?
Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная весна?

Несомненно прежде всего, что интонация в обоих стихотворениях различная. С точки зрения положенной в основу книги классификации, следовало бы говорить о медитативно-элегической интонации рядом с обычной песенной или рассматривать ее как особый вид последней — непредвиденное осложнение предложенной в первой главе классификации! (Впрочем, так же неожиданно

в главе о Фете появляется новый тип интонации «эмфатической» — 121—122 и сл.). Чем, однако, вызывается это различие интонации? Автор подробно останавливается на синтаксической конструкции стихотворений того и другого типа. И там и здесь мы находим ту же сложную систему вопросительных предложений, с обычными приемами «развертывания», «увеличения амплитуды» мелодической фразы, «перемещения вопросительного слова» (инверсии) и т. п., от которой различие, очевидно, не зависит, раз эти приемы встречаются и в том и в другом стихотворении. Существенное значение могут иметь метрические особенности, на которых автор на этот раз не останавливается — медитативные элегии написаны «длинными стихами» (и это обычная форма для поэтических раздумий), что может вызывать изменение темпа речи и т. д. Но прежде всего существует разница в смысле самих вопросов и с тем вместе — в общем эмоциональном тоне стихотворения, из вопросов состоящего. В медитативных элегиях преобладают вопросы, в которых естественно выражается раздумье: характерные для Жуковского в этот период «ужель» («Ужели никогда не зреть соединенья? Ужель иссякнули всех радостей струи? ..» и т. п.), «иль», «ли» (в особенности сочетания: не + глагол или имя существительное + ли: «Не мнится ль ей, что отческого дома Лишь только вход земная сторона?»). Все эти вопросы вполне правильно отмечены у Б. М. Эйхенбаума, но он не делает из их преобладания совершенно естественного вывода: не вопросительная интонация сама по себе и не развертывание вопросов в сложную систему синтаксического параллелизма определяет напевность стиха, мелодический стиль исполнения, а смысловой характер этих вопросов. Можно даже предусмотреть заранее, что элегическая интонация найдет себе осуществление не только в вопросах, но и в других построениях, окрашенных лирическим раздумьем. Сам автор приводит «элегический отрывок» — «где разрабатывается иная, не вопросительная интонация» (50):

Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,
Смотрю ль в туманну даль вечернею порой,
К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю —
Во всем печальных дней конец воображаю.

С другой стороны, вопросы встречаются не только в песенной лирике. Они играют существенную роль и в декламативной оде XVIII в. (например, у Державина или Пушкина: «О чем шумите вы, народные витии?»): Б. М. Эйхенбаум имеет в виду это возражение. Но с его точки зрения разница заключается в том, что в декламативной лирике вопросы стоят уединенно, «играют роль

риторически окрашенных вступлений», а не «простираются на ряд строф», как у Жуковского, «окрашивая собою все стихотворение и слагаясь в систему интонирования» (35). Следует пожалеть о том, что увлеченный своею главной мыслью о мелодике как о «системе интонирования» автор не остановился более подробно на смысловом различии между риторическим и напевным вопросом, о котором он упоминает вскользь (27). Дело в том, что в классической оде, где обычно действительно преобладают уединенные вопросы — вступления, могут встретиться примеры развернутой системы риторических вопросов, со всеми обычными приемами этого «развертывания», «расширением амплитуды», «перестановкой вопросительных членов» и т. д., и ода тем не менее не перестанет быть риторической, а не напевной. Так, у Ломоносова «Ода, выбранная из Иова», где, кроме вступительной и заключительной строфы, все стихотворение образует систему вопросительных предложений:

Кто море удержал брегами
И бездне положил предел,
И ей свирепыми волнами
Стремиться дале не велел?
Покрытую пучину мглою
Не я ли сильною рукою
Открыл и разогнал туман,
И с суши сдвинул океан?..

. . . .

Стремнинами путей ты разных
Прошел ли моря глубину?
И счел ли чуд многообразных
Стада, ходящие по дну?
Отверзлись ли перед тобою
Всегдашнею покрыты мглою
Со страхом смертные врата?
Ты спер ли адовы уста?

С другой стороны, чисто напевный характер имеют уединенные вопросы, отнюдь не «развивающиеся в цельную систему интонирования», во многих стихотворениях Фета, Бальмонта, молодого Блока, например в уже цитированных «Камышах»:

О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

И значительно дальше в том же стихотворении:

«Кого? Для чего?» — камыши говорят.
«Зачем огоньки между нами горят?»

Итак, различие между вопросами в напевной и декламационной лирике не столько в композиционной системе, в которую слагаются вопросы, сколько в смысловом характере самих вопро-

сов и в общем смысле стихотворения. У Державина и Ломоносова это вопросы риторические, у Жуковского в его «песнях», как и у Бальмонта, — особый тип лирически неопределенного, эмоционально окрашенного вопроса, выдающего волнение, тревогу, ожидание и т. п. В лирике символистов такие вопросы очень обычны, например у Бальмонта: «Кто это ходит в ночной тишине? Кто это бродит при бледной луне?», «Но кто меня в ночной туман Так ласково зовет?», «Отчего так грустны эти жалобы? Отчего так бьется эта грудь?»; у Брюсова: «Что я увижу? Что узнаю?»; у Блока: «Кто, проходя, души моей скрижали Заполонил упорною мечтой? Кто, проходя, тревожно кинул взоры На этот смутно отходящий день?», «Кто знает, где это было? Куда упала звезда? Какие слова говорила, Говорила ли ты тогда?», «Но откуда в сумрак таинственный Смотрит, смотрит свет голубой?». По смыслу и общему стилистическому значению эти вопросы большей частью тождественны с теми неопределенными местоимениями и наречиями, которые так обычны в романтическом стиле («кто-то», «что-то», «где-то», «куда-то»).[13] «Кто?» соответствует «кто-то», «куда?» соответствует «куда-то»; и в том и в другом случае обозначается неопределенность действующего лица, места и времени действия, его причины и т. д. Например, вместо «Кто это ходит в ночной тишине?» (Бальмонт) мы могли бы сказать «Кто-то ходит в ночной тишине» или, наоборот, вместо «Кто-то шепчет у окна, Точно ветки шелестят?» (Сологуб) сказать «Кто там шепчет у окна, Точно ветки шелестят?». Конечно, движение интонации изменилось бы в обоих случаях, но ее общий характер как мелодический от этого не потерпел бы никакого ущерба: и вопросительная форма и неопределенная в связи с общим смыслом стихотворения одинаково требуют напевного исполнения. Вопросы Жуковского в его «песнях» именно такого характера: «Кто ты, призрак, гость прекрасный? К нам откуда прилетел?», «Чем опять душа полна? Что опять в ней пробудилось?» Это лирически неопределенные, эмоционально взволнованные, как бы тревожные вопросы; напевное исполнение (т. е. манера интонирования) подсказывается их содержанием и общей эмоциональной окраской, а не тем фактом, что здесь налицо вопросительная интонация как таковая, и не «системой интонации».

6

Значение синтаксических форм для ритмического строения стиха было выдвинуто в недавнее время в докладе О. М. Брика «О ритмико-синтаксических фигурах», к сожалению до сих пор не напечатанном. Автор рассматривает различные примеры ритмико-синтаксического параллелизма в пределах отдельного стиха («В час незабвенный, в час печальный...», «В косматой шапке, в бурке черной...», «О доблестях, о подвигах, о славе...») и

устанавливает общее значение синтаксических фактов для характеристики ритма данного произведения. В книге «Композиция лирических стихотворений» я выдвинул положение, что внешнее построение стихотворения как целого определяется художественным упорядочением синтаксических (и смысловых, тематических) элементов на фоне метрического членения на строфы. «Нормальный» тип строфы представляет такое построение, в котором метрическому делению на стихи, периоды и строфы соответствует синтаксическое деление на более или менее обширные синтаксические группы, совпадающие с границами метрических единиц (стансы). Например:

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальной |
Я долго плакал пред тобой. |||

На фоне «нормальной» строфы становятся ощутимыми как композиционные приемы различные индивидуальные отклонения, т. е. несовпадение синтаксической и метрической композиции (перенос или enjambement). Например, строфа распадается метрически на два периода по два стиха (2+2), а синтаксически — на две неравные группы, занимающие один и три стиха (1+3). У Тютчева:

В небе тают облака; ||
И лучистая от зноя
В искрах катится река, |
Словно зеркало стальное. |||

При рассмотрении стихотворения как синтаксического целого обнаруживаются различные приемы синтаксического сцепления, «сопоставления» его частей — синтаксический параллелизм, повторения (особенно часто анафоры и др.), которые я постарался описать в их общей морфологической структуре. Так, известное стихотворение Фета («Я пришел к тебе с приветом, *Рассказать, что* солнце встало... *Рассказать, что* лес проснулся... *Рассказать, что* с той же страстью... *Рассказать, что* отовсюду...») представляет развернутое сложное предложение, в котором каждая строфа связана с соседней синтаксическим и тематическим параллелизмом, заключая дополнительное придаточное предложение (одна из тем, о которых рассказывает поэт), причем четкость этого деления подчеркивается анафорой («*рассказать...*»). Конечно, далеко не всегда синтаксическое членение является таким отчетливым, обнаженным. Не всегда оно построено и на точной симметрии: возможны и здесь перестановки (инверсии), переносы за пределы метрической единицы, которые ощущаются нами как своеобразное изменение художественной композиции, как прием нарушения художественной композиции простой, математической повторности. Так, в первой строфе стихотворения Фета анафора сдвинута во второй стих свободным зачином («Я пришел к тебе

с приветом, *Рассказать...*»); так, внутри отдельных строф дальнейшие членения на основе синтаксического параллелизма представляют существенные различия, то совпадая с метрическими периодами («Рассказать, *что* с той же страстью... *Что* душа все так же счастью...»), то располагаясь менее симметрично («Рассказать, *что* солнце встало, *Что* оно горячим светом по листам затрепетало...»). Изучение различных типов синтаксического объединения, более строгих и симметричных и более свободных и индивидуальных, на фоне постоянного метрического членения вскрывает, как мне кажется, для каждого стихотворения его композиционный остов.

Эти общие принципы лежат в основе книги Б. М. Эйхенбаума. Анализу ритмико-синтаксической композиции стихотворений Жуковского, Лермонтова, Фета посвящена значительная часть его работы, и нельзя не признать, что именно в описании индивидуальных отличий каждого отдельного поэта и даже стихотворения он проявляет необыкновенную тонкость вкуса и остроту анализа. Но в соответствии с темой книги изменилась и задача исследователя. Синтаксические факты интересуют его уже не сами по себе, а «с точки зрения их мелодического значения» (17). Автор ставит себе целью изучение мелодической фразировки в лирике напевного стиля, строения мелодической фразы или, говоря его словами, изучение «мелодико-синтаксических фигур» (17). Этим, как мне кажется, изучение синтаксической композиции в значительной степени затемняется и переходит в область спорных и нередко ошибочных построений.

Как я уже сказал, Б. М. Эйхенбаум изучает ритмико-синтаксическое построение стихотворения — различные формы параллелизма, перестановки (инверсии), переноса и т. д. — и истолковывает их как факты мелодические. Я не буду останавливаться на том, насколько правильны в отдельных случаях эти истолкования: при современном состоянии изучения мелодики речи в общей науке о языке здесь, неизбежно, у автора должно быть много спорного и субъективного. Впрочем, он сам в предисловии оговаривается, что не придает большого значения «отношению между высотами гласных», «установлению интервалов» и т. д. (16), считая это, как мы уже видели, «вопросами чисто лингвистическими». Замечу только, что между порядком слов и движением мелодии далеко не во всех случаях существует тот однозначный мелодико-синтаксический параллелизм, на который, по-видимому, бессознательно опирается автор в своем учете явлений синтаксической композиции как мелодических фигур. Особенно же это относится именно к мелодическому чтению, которое, в противоположность отчетливой логической интонации деловой речи, в большинстве случаев отличается «большей монотонией», «хроматизмом», менее отчетливым выделением интервалов. В практической речи на вопрос: «Что это шумит?» — мы отвечаем: «Это *лес* шумит при звуке *ветерка*» — с отчетливым

динамическим и интонационным выделением слова «лес» и менее сильным слова «ветерка»; или на вопрос: «Что там на небе светлеет?» — отвечаем с таким же выделением: «*Месяц* плывет по небу» (так называемые психологические сказуемые). В лирическом стихотворении мелодического типа отношения гораздо менее отчетливы; чтению Б. М. Эйхенбаума: «*Месяц* зеркальный плывет по лазурной пустыне...» — можно противопоставить другое: «Месяц *зеркальный* плывет по лазурной пустыне...» — или даже: «Месяц зеркальный *плывет* по лазурной пустыне...», так как логическая дифференциация, выделяемая ударением и повышением, отсутствует и вообще интонационные контрасты ослаблены: в этом отношении декламационная лирика гораздо богаче и разнообразнее, чем напевная. В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...», в противоположность автору, повышающему на психологических сказуемых («нива», «лес», «слива») (106), я делаю повышение в конце каждого предложения («нива», «ветерка», «листка»), особенно когда движение придаточных предложений ощущается мною как незаконченное, как направленное к разрешению в главном. Об этом, конечно, можно спорить, но это показывает, что в эмоциональной речи, в мелодическом стихотворении эти отношения далеко не так отчетливы, как это представляется автору.

Более важное значение имеет, однако, принципиальный вопрос — в какой мере различные приемы синтаксической интонации: симметрия, повторение, кадансирование и пр. — действительно делают стихотворение напевным? Теоретически вполне допустимо обратное мнение: в напевной лирике меняется общая манера интонирования независимо от той или иной синтаксической системы интонации (в этом смысле лингвистика говорит, например, о напевных говорах, которые в синтаксическом отношении вряд ли особенно отличаются от говоров ненапевных). Вопрос этот совпадает с другим: действительно ли, как думает автор, указанные им интонационно-синтаксические приемы исключительно свойственны напевной лирике, или они встречаются и в декламативной, разговорной и т. д.? В книге Б. М. Эйхенбаума элемент сравнительный отсутствует почти сполна, и потому мы легко можем приписать особенностям мелодической лирики те явления, которые встречаются во всякой стихотворной речи вообще. В самом деле, известное движение интонации и в этом смысле чередование или смена повышений и понижений присутствуют во всякой звучащей речи. В поэтическом языке, в связи с упорядочением метрического строя и распределением синтаксических групп в постоянных границах стиха, периода и строфы, самое мелодическое движение укладывается в известную систему. При синтаксических повторениях, параллелизме и т. д., которые встречаются во всякой лирике, система становится отчетливой. Обозначает ли это, однако, развитие мелодического стиля или напевного исполнения?

Вот пример из Пушкина:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Стихотворение построено на анафоре и синтаксическом параллелизме. В терминологии Б. М. Эйхенбаума можно говорить здесь о двухстрофном стихотворении, в котором автор, избегая механической репризы, дает восклицание в конце, подготовленное во второй строфе удвоенной анафорой («Я вас любил...») и синтаксическим параллелизмом («То робостью, то ревностью...», «...так искренно, так нежно...»). Несмотря, однако, на эти приемы параллелизма, симметрии, кадансирования, слагающиеся в «цельную систему интонирования», самый смысл слов, их общий эмоциональный тон не подсказывают нам того напевного исполнения, которое характерно для лирики Фета.

Вот другой пример из Пушкина (впервые использованный С. И. Бернштейном при обсуждении «Мелодики» в «Неофилологическом обществе»):

Я *ехал* к вам: || живые *сны*:
За мной вились толпой игривой, ||
{ И *месяц* с правой *стороны*
{ *Сопровождал* мой бег ретивой. ||

Я *ехал* прочь: || иные *сны*... ||
Душе влюбленной грустно было, ||
{ И *месяц* с левой *стороны*
{ *Сопровождал* меня уныло. ||

Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы поэты;
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

И здесь определенная «система интонирования», связанная с параллелизмом двух строф и особым строением третьей строфы, заключающей каданс. Интересно присутствие того «развертывания амплитуды мелодической фразы», на котором так часто настаивает Б. М. Эйхенбаум по поводу Фета (особенно отчетливо во второй строфе синтаксическая группа занимает сперва полустишие, потом целый стих, потом два стиха; обозначено знаком ||). Возьмем аналогичный пример из Фета (146):

Уснуло озеро; || безмолвен черный лес; ||
Русалка белая небрежно выплывает; ||
{ Как лебедь молодой, луна среди небес
{ Скользит и свой двойник на влаге созерцает. ||

Уснули рыбаки: у сонных огоньков; ||
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой; ||
{ Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой. ||

Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я;
Но звуки тишины ночной не прерывают, —
Пускай живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают...

Несмотря на существенные различия, оба стихотворения представляют сходство в некоторых особенностях синтаксической композиции (две анафорические параллельные строфы, развертывание амплитуды, свободная кадансная строфа, построенная по иному закону). Однако у Пушкина в смысловом отношении — параллелизм и противопоставление логическое, проведенное с большой последовательностью, и логический вывод, заострение — в заключительной строфе; у Фета — эмоциональный параллелизм объединенных одинаковым настроением элементов картины и эмоциональный вывод поэта как завершение, в лирическом восклицании непосредственно выражающий настроение. В связи с изменением эмоционального тона стихотворения меняется и его исполнение. «Система интонации» существует и у Пушкина, но характер интонации, манера чтения должна быть совершенно иная.

Этих примеров было бы достаточно; но вот еще один случай, в котором яснее выделяется значение повторений в «интонационной системе». Цитирую Фета (150):

Это утро, радость *эта*,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, *эти* птицы,
Этот говор вод...

. . . .

Это все — весна!

Стилистическое значение этих необычных повторений (18 стихов с анафорическим указательным местоимением!) огромное, и оно правильно отмечено автором. Мы сказали бы, что оно определяет собой как бы нагнетание, нарастание, усиление эмоционального волнения, лирическую эмфазу. Для мелодической системы, напротив того, присутствие анафор — факт совершенно второстепенный. В самом деле, произведем в виде опыта следующую замену:

Свежесть *утра*, радость *лета*,
Красота и дня и *света*,
Темносиний *свод*...

. . . .

Это все — весна!

Движение интонации в обоих случаях одинаково. В моем чтении получается ряд повышений в конце синтаксических групп (во втором примере — выделены курсивом) с понижением в заключительной группе, и это чтение вполне соответствует обычным случаям произнесения обособленных групп в нашем языке.[14] Прибавлю еще, что анафорическое указательное местоимение, столь существенное с точки зрения стилистической, в ритмическом отношении опять-таки ослаблено (в подобных сочетаниях оно как бы теряет смысл указательного и почти низводится на степень формального слова, члена, в противоположность сочетанию «*эта* радость, а не *та*»). Поэтому напрасно Б. М. Эйхенбаум говорит о хореическом ритме «особой четкости» в стихах: «Эти го́ры, эти до́лы. Эти мо́шки, эти пче́лы...» — и видит в этом ритме какое-то «напряжение», «сгущение» и т. д.; мы имеем здесь, напротив, плавное, пеоническое движение ритма (◡◡—◡◡◡—◡). Однако присутствие анафорических указательных, не меняя ритмико-интонационной системы стихотворения, существенным образом отражается, как всякий смысловой элемент, на характере произнесения, т. е. на манере интонирования. Напевное исполнение в значительной степени утрачивается вместе с удалением лирических повторений и превращением всего отрывка в простое перечисление, лишенное той напряженности и взволнованности, которую мы имеем у Фета.

Итак, я не хочу, конечно, отрицать значения лирических повторений для песенного стиля. Напротив того, в обильном присутствии лирических повторений я вижу наиболее отчетливый морфологический критерий этого стиля и, вероятно, одно из самых сильных побуждений к мелодическому чтению стихотворений.[15] Но и в этом случае мне кажется, что напевное чтение подсказывается нам не морфологическими особенностями повторяющихся фраз, а смыслом самого повторения как лирического или риторического приема или, наконец, как простого перечисления. Многочисленные анафоры в риторической поэзии строятся внешним образом по совершенно тому же принципу, как и лирические анафоры, образуя или точное совпадение стиха, полустишия и т. д., или только некоторое сходство в составе и смысле повторяющихся рядов. Припев боевой песни (cris de guerre), например «Марсельезы», или сатирического стихотворения Беранже формально ничем не отличается от эмоционально-лирической концовки у Фета. У Пушкина, как и у Фета, встречается кольцо, замыкающее стихотворение, в котором последняя строфа точно повторяет первую, или такое, в котором она дает вариацию на ту же тему, с более или менее значительными изменениями.[16] Все эти факты сами по себе так же мало подсказывают нам напевную или риторическую декламацию, как и синтаксическое движение интонации. Но если А. Толстой бросает стихотворение, заостренное концовкой-девизом, как боевой вызов, как клич,

сзывающий единомышленников сплотиться против торжествующего врага, оно звучит риторически, и синтаксическая система интонации, хотя бы очень сложная и разработанная, получает декламационную окраску:

Други, не верьте! Все *та же* единая
Сила нас манит к себе неизвестная,
Та же пленяет нас песнь соловьиная,
Те же нас радуют звезды небесные!
Правда все *та же*! Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно *гребите*, во имя прекрасного,
Против течения!..

Если Фет, напротив того, придает концовке-припеву лирическую окраску, как и всему предшествующему развитию стихотворения, не требуется особенно сложной и разработанной синтаксической системы, чтобы подсказать нам напевную декламацию:

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
Очнувшись от тяжкой зимы;
Мы жали друг другу холодные руки
И плакали, плакали мы.

Но в крепких, незримых оковах сумели
Держать нас людские умы;
Как часто в глаза мы друг другу глядели
И плакали, плакали мы!

Но вот засветилось над черною тучей,
И глянуло солнце из тьмы;
Весна,— мы сидели под ивой плакучей
И плакали, плакали мы!

Вообще я не думаю, чтобы те или иные внешние приемы мелодической фразировки, т. е. различные формы чередования интонации в связи с синтаксическим построением, могли иметь существенное значение для развития напевного стиля. Я представляю себе возможность существования двух стихотворений, совершенно одинаково построенных в ритмическом и синтаксическом отношении, с вполне тождественным расположением повторений и т. д., из которых одно будет звучать напевно, а другое риторически или разговорно, в зависимости от смысла и от общей эмоциональной окраски. Синтаксическая интонация и в том и в другом случае будет тем нейтральным фоном, который получает различную окраску в зависимости от смысла стихов. Примеры такого рода подыскать, конечно, очень нелегко, потому что синтаксическое построение всегда изменчиво и индивидуально: этим объясняется неполная убедительность приведенных выше сопоставлений Пушкина и Фета, А. Толстого и того же Фета. Но отдельные случаи встречаются, например, в пародиях, где благодаря изменению словаря, фразеологии и смысла меняется весь

стиль исполнения. Например, в известной переделке «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова у Некрасова (синтаксическая композиция здесь почти целиком сохранена):

Спи, пострел, пока безвредный,
Баюшки-баю!
Тускло светит месяц медный
В колыбель твою.
Стану сказывать не сказки —
Правду пропою.
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю!

Можно сделать другой опыт — отказавшись от специально-пародийной трактовки, «снизить» напевное значение стихотворения, при условии полного сохранения его ритмико-синтаксического скелета, изменением темы, исключением эмоционально-лирической фразеологии, определяющей общую смысловую окраску, и т. д.:

Мы встретились с ним после краткой разлуки
В конце прошлогодней зимы;
Мы взяли друг друга поспешно за руки
И спорили, спорили мы...

В такой переделке, за которую я извиняюсь перед читателем, удаление эмоциональной фразеологии («...после *долгой* разлуки...», «*Очнувшись* от *тяжкой* зимы», «...жали... *холодные* руки...», «И *плакали*, *плакали*...») и замена ее более точными словами («краткой разлуки», «прошлогодней зимы», «поспешно за руки») меняют характер интонации на разговорную, несмотря на почти полное сохранение синтаксической схемы. Ведь схема эта, в конце концов, и в этом примере и во многих других, хотя бы и в знаменитой «Мелодии» Фета («Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...»), настолько общераспространена и непоказательна, что, если бы не лирический тон самих слов, которые придают ей напевный характер, она показалась бы нам в отношении интонации вполне нейтральной. Но даже при сложных композиционных фигурах в более оригинальных построениях напевного типа всегда возможна такая замена, сохраняющая синтаксический скелет и совершенно меняющая интонационный стиль. Возьмем хотя бы известное стихотворение Гете «Kennst du das Land?», одно из наиболее характерных для напевной лирики:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? *Dahin, dahin*
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn...

Проделаем следующий эксперимент, на этот раз только мысленный. Представим себе это стихотворение переделанным в духе

гуманитарной риторики молодого Шиллера, но с сохранением всего внешнего построения, кольца вопросов, в середине переходящего в перечисление (развернутая вопросительная интонация) и заключающегося восклицанием-припевом, например в таком роде: «*Ты знаешь человека*, который полон ненависти к ближним, | нищему подает камень вместо хлеба, оттолкнет вдовицу от себя и сироту, | старуху мать прогонит со своего порога? | *Ты его знаешь*? *Для такого изверга* | *нет места в союзе будущего человечества!* || *Ты знаешь женщину*, которая...» и т. д. Если осуществить такую переделку с необходимой осторожностью, сохранив синтаксический остов и общее интонационное движение, оно получит риторическую окраску, благодаря изменению смысла, и перестанет звучать для нас мелодически.

Поэтому я решаюсь утверждать, что не система интонации, сама по себе вполне нейтральная, определяет мелодический характер лирики известного типа, а прежде всего общее изменение приемов интонирования, интонационной манеры, как это отметил Сиверс на классическом примере двух отрывков «Фауста», из которых один приближается очень близко к напевному типу («O sähst du voller Mondenschein...»), а другой — к декламативному («Weh, steck ich in dem Kerker...»). Сюда относятся явления интонации в узком смысле слова (мелодики) — уменьшение «скольжения тонов», сокращение интервалов, большая монотония, но также факты интонации в широком смысле слова: изменение тембра голоса (Сиверс говорит по поводу «Фауста» о «мягком» лирическом тембре), чисто динамические отличия (некоторое уравнение силы ударения, тогда как риторическая декламация характеризуется, напротив того, резкими динамическими колебаниями и мелодическими скачками). В этих различиях решающую роль играет, по моему предположению, общая смысловая окраска стихотворения.

Впрочем, все это пока только гадания. В результате разбора работы Б. М. Эйхенбаума мы оказались в отношении мелодики перед рядом открытых вопросов: мы ищем представление о напевной лирике и напевном стиле у Жуковского, Фета, Бальмонта и др., основанное на непосредственном впечатлении, по-видимому вполне справедливом, но это впечатление нуждается в научном и прежде всего фонетическом анализе, если мы хотим подвинуться дальше наполовину метафорического понятия музыкальности романтического стиха, из которого мы исходили в самом начале. Для всякого, кто признает возможность объективного исследования мелодии стиха, т. е., иными словами, присутствие обязательной нормы для мелодической интерпретации текста, единственный путь научного исследования заключается в применении методов фонетического анализа при решении вопроса: какими голосовыми средствами достигается та или иная интонационная окраска речи, в частности напевный стиль? Здесь лингвистике принадлежит последнее слово.

7

Мы видим, что ни один из приемов поэтического стиля, о которых говорит Б. М. Эйхенбаум, — ни употребление ритмических форм, будто бы «механически» порождающих мелодию, ни развернутая система вопросов, ни синтаксическая композиция — не являются исключительным достоянием напевной лирики и, следовательно, не порождают как таковые никакого определенного «мелодического» исполнения. Напевный стиль и напевная интонация возникают в результате взаимодействия сложного единства поэтических приемов: при этом главное значение имеет общая смысловая окраска, эмоциональный тон художественного целого. Выбор слов и соединение их между собой не по принципу логически-вещественной связи понятий, а в соответствии с доминирующим эмоциональным элементом, «настроением» целого, в этом отношении всегда особенно показателен. Благодаря этому смысловому фактору мы отличаем повторение лирическое от повторения декламационного (риторического усиления), риторический вопрос от вопроса лирического. Благодаря той же смысловой окраске стихотворного целого определенные ритмические образования (например, трехсложные размеры, членение на диподии), сами по себе вполне нейтральные, получают как бы эмоциональный, лирический смысл и безразличная для нас интонационная система, присутствующая в каждом стихотворении, внезапно приобретает эмоциональное значение и требует напевного исполнения; точно так же и факты инструментовки окрашиваются общим эмоциональным тоном стихотворения и воспринимаются нами как звуковые символы для определенного настроения. В этом смысле, как показал М. Граммон,[17] не так уже наивно, как это кажется Б. М. Эйхенбауму (158—159), говорить об унылом *у* или светлом, радостном *а* в унылом или радостном стихотворении, в тех случаях, когда, как это бывает у поэтов-романтиков, у Бальмонта, у Фета, для воспринимающего (а может быть, и для поэта-творца) между тембром звука и значением слова устанавливается точнее неопределимая эмоциональная связь и самые звуки кажутся окрашенными эмоциональным смыслом. Такая «эмоциональная инструментовка» в эмоциональном стихотворении, действительно, находится в близком взаимодействии с эмоциональной интонацией напевного стиля.

Результаты обсуждения вопросов мелодики я формулирую в следующих положениях:

1) существует различие между тремя типами лирики — разговорным, декламативным и напевным, которые явственно наблюдаются нами при сопоставлении таких примеров, как «Как велит простая учтивость...» Ахматовой, «О чем шумите вы, народные витии?..» Пушкина, «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...» Фета;

2) различие это сводится не столько к присутствию или отсут-

ствию развитой синтаксической системы интонации, сколько к различной манере интонирования (ср. особенности, установленные Сиверсом при разборе двух примеров из «Фауста»);

3) эта манера зависит прежде всего от смысла слов, точнее — от общей смысловой окраски или эмоционального тона речи, а следовательно — от художественно-психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля;

4) ритмические формы не порождают «механически» напевной речи, а только способствуют ее осуществлению там, где этого требует смысл;

5) вопросительная интонация как таковая, а также система вопросительных предложений встречаются в стихотворениях не только напевного типа, и лишь специально-лирические вопросы по смыслу своему требуют напевного исполнения;

6) повторения и синтаксический параллелизм встречаются также в различных интонационных стилях и, определяя собой синтаксическую систему интонации, вполне нейтральную с точки зрения мелодического стиля, не влияют на манеру интонирования; только лирические повторения и параллелизмы, благодаря своему общему эмоциональному тону, вызывают напевную окраску всей интонационной системы.

За исключением первого положения, эти тезисы противопоставлены выводам Б. М. Эйхенбаума, и я хотел бы, чтобы лица, заинтересованные вопросами поэтики, в первую очередь лингвисты, отозвались на разногласия, подчеркнутые мной в этой статье.[18]

Но разногласия, здесь указанные, отчасти принципиального характера и коренятся в общих эстетических проблемах, к которым неизбежно подходит всякое исследование в области истории и теории искусств. В книге Б. М. Эйхенбаума так называемый формальный метод в своем крайнем выражении делает попытку устранить при изучении поэтического стиля вопрос о художественно-психологическом единстве, формирующем произведение искусства, связующем и осмысляющем его отдельные приемы. Система приемов напевной лирики представляется автору, как совокупность языковых особенностей, над которыми «доминирует» мелодия как «форманта» (9): через свое мелодическое воздействие ритмические и синтаксические факты, которые он исследует, приобретают для него впервые художественный смысл, «из фактов грамматических становятся фактами художественно-значимыми» (17). Невольно создается впечатление, будто целью поэта напевного стиля является ласкать слух мелодией речи, звуковыми сочетаниями, расположенными в гармоническую систему. Отчетливее это выражено автором по поводу приемов инструментовки: в стихотворениях с аллитерациями, гармонией гласных и т. д. он усматривает «установку на эвфонию» (158), а «звукоподражательное или эмоциональное значение», т. е. связь со смысловыми фактами, появляется как «естественная мотивировка для скрытия приема, для придачи ему характера чего-то естествен-

ного, непроизвольного» (159). Между тем, что бы ни говорили романтики и символисты о стремлении поэзии стать певучей, приблизиться к музыке, это выражение все же остается метафорой. Соперничать с музыкой как искусством звуков словесное искусство так же мало способно, как соперничать с изобразительными искусствами в творчестве наглядных представлений — образов.[19] И если бы художник слова действительно захотел воздействовать на нас только звуками, он бросил бы такое негодное орудие, как язык, с его «связанной мелодией», «скользящими тонами», «неопределенными интервалами», и занялся бы сочинением музыки. Но песенная лирика обладает перед музыкой незаменимыми преимуществами — в своей особой области; она воздействует на слушателя не звуками как таковыми, а звучащими словами, т. е. звуками, связанными со значением; и в песенной лирике волнует нас и вызывает лирическое «настроение» именно эмоционально окрашенная речь, логически неопределенная, затуманенная, таинственная и суггестивная, в которой звучание окрашено определенным психическим тоном (gefühlssymbolischer Inhalt). Только этот психический элемент и делает звуки нашей речи художественно осмысленным и эстетически-ценностным фактом, а не реализация той или иной отвлеченной формальной «системы интонирования», хотя бы построенной на параллелизме, повторении и кадансировании.[20]

С формалистической точки зрения, защищаемой Б. М. Эйхенбаумом, процесс развития искусства сводится к следующей простой схеме: известный прием исчерпан, перестал быть действенным, поэт создает новые приемы или самостоятельно, или — чаще — опираясь на литературную традицию «младшей линии» поэтов, оставшуюся в тени у его предшественников. Эта схема применяется и в «Мелодике»: «Мы можем a priori ожидать, что на путях преодоления пушкинского канона Лермонтов обратится и к мелодическим приемам, либо пользуясь традицией Жуковского, либо прибегая к каким-нибудь другим способам мелодизации» (92); «Ко времени выступления Фета русская лирика строгого стиля, так или иначе связанная с традициями XVIII века, исчерпала все свои возможности. Русской поэзии предстояло отойти от „высокого“ канона, созданного предшественниками... Некрасов ориентируется на газетную прозу и на шансонетку. Фет — на лирический романс цыганского типа» (119—120). Если это изменение приемов сводится к появлению напевной лирики, идущей на смену разговорной или декламативной, то «можно a priori утверждать», что такая лирика будет пользоваться «некоторыми избранными речевыми интонациями или их сочетаниями» (вопросительная форма, Жуковский), или «построением периодов на основе синтаксического параллелизма» (Фет), или, прибавим, как Лермонтов, «отраженной мелодикой». Пожалуй, если продолжить далее эту мысль, то для последовательного защитника этой точки зрения эмоциональные темы, в кругу которых

«замыкается» Фет, окажутся только «мотивировкой» художественных приемов мелодического стиля, а общественные сюжеты у Некрасова — «мотивировкой» фельетонного стиля, газетных прозаизмов и вообще борьбы против художественной манеры Пушкина. Так, Р. Якобсон вполне последовательно рассматривает мистическое чувство в романтической лирике как «мотивировку» известных приемов словесного искусства.[21] Для меня отношение между элементами, из которых слагается художественное произведение, как раз обратное. Прежде всего должно измениться (нередко в зависимости от культурно-исторических условий) общее художественно-психологическое задание. С его изменением меняется и язык поэта как система художественно выразительных средств, приемов: например, в лирике романтического типа, подчиненной известному художественно-психологическому заданию, меняется выбор слов, фразеология, общие принципы словосочетания, появляются неизбежные в такой речи лирические повторения, вопросы и восклицания, появляется и напевная интонация как один из элементов поэтического стиля, т. е. как определенное средство художественного выражения. Более того, поэт-романтик даже будет принципиально утверждать, что его переживания «невыразимы» в логически законченной, раздельной и сознательной речи, что он может подсказывать слушателю несказанное только в словах-намеках, эмоционально затуманенных, в напеве — скорее, чем в логическом содержании слов. Так на смену одной системе художественно выразительных средств, уже не соответствующей чувству жизни и художественному вкусу эпохи, вырастает другая система стиля, внутренне объединенная известным художественно-психологическим смыслом. Опыт недавнего времени — история русского символизма, прошедшая на наших глазах, — подтверждает эти общие положения.

8

Несмотря на существенные возражения и в целом и в деталях, книга Б. М. Эйхенбаума представляет огромный интерес для истории и теории поэзии. За ним остается заслуга почина в обсуждении вопросов мелодики стиха, и еще более значительное приобретение его книги — в тех богатых наблюдениях над стилем и стихом русской романтической лирики, которые, к сожалению, не всегда выигрывают от «мелодической» терминологии. Так, существенно указание автора на значение Жуковского в истории песенной лирики, на роль лирических вопросов в его стихотворениях и на смену в его творчестве двух стилей (медитативной элегии и песни). По-новому освещается положение Лермонтова в его зависимости от Жуковского (балладные размеры, лирические поэмы с мужскими рифмами) и от Пушкина в непримиренной двойственности его поэзии между песенным заданием и ло-

гическим стилем. Тютчев, с одной стороны, как ритор и отдаленный ученик Державина, с другой стороны, как певец, получает новое истолкование по сравнению с привычным для нас со времен символистов. В лирике Фета подробно разобраны вопросы композиции, приемы лирической эмфазы и многие другие. Анализ отдельных стихотворений с точки зрения ритма, синтаксиса, инструментовки является образцовым («Ты предо мною...» Жуковского, «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтова, «Буря на небе вечернем...» Фета и многих других). И остается только пожелать, чтобы автор еще раз вернулся к вопросам русского стиха и поэтического стиля в лирике XVIII и XIX вв., которые до сих пор представляют широкое и почти не обследованное поле для будущих исследователей вопросов словесного искусства.

1922 г.

К ВОПРОСУ О «ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ»

Под общим и неопределенным названием «формального метода» обычно объединяют самые различные работы, посвященные вопросам поэтического языка и стиля в широком смысле слова, поэтике исторической и теоретической, т. е. исследования по метрике, инструментовке и мелодике, по стилистике, композиции и сюжетосложению, по истории литературных жанров и стилей и т. п. Из этого перечисления, не претендующего быть систематическим и исчерпывающим, видно, что было бы принципиально правильнее говорить не о новом методе, а скорее о новых задачах исследования, о новом круге научных проблем.

Расширение научного кругозора в сторону формальных вопросов отчетливо наметилось за последнее десятилетие. Интерес к особому кругу вопросов, связанных с проблемой поэтического стиля в широком смысле слова, т. е., с одной стороны, с изучением поэзии как искусства, с другой стороны — с изучением языка как материала словесного творчества, действительно объединяет в настоящее время огромное большинство молодых ученых, самостоятельно работающих в области науки о литературе, каковы бы ни были их разногласия в вопросах общефилософских, исторических, лингвистических, т. е., иными словами, как ни различны методы, применяемые ими к решению стоящей на очереди научной проблемы. В Германии о сходном переломе научных интересов свидетельствуют в первую очередь работы Вальцеля, Дибелиуса, Зейферта, Сарана, Шпитцера и др.[1]

Плодотворность этих устремлений, вероятно, оценит будущий историк науки о литературе: она заключается, как мне кажется, независимо от «воли к методу», в конкретных результатах исследования ряда вопросов, в русской науке совершенно не изученных, мало известных и науке западной. Благодаря исключительному вниманию, уделяемому поэзии как искусству, результаты эти накопляются с каждым годом, свидетельствуя тем самым о плодотворности нового подхода к литературным явлениям. По сравнению с этим фактом в развитии науки гораздо менее существенным является легковесное увлечение читающей публики

кричащей новинкой и столь же легковесное разочарование, граничащее с «гонением на формалистов». В самом деле, что могут дать интеллигентному обывателю исследования по метрике, мелодике, стилистике, композиции и т. д.? К сожалению, благодаря отсутствию специальной научной печати такие работы появлялись в изданиях, рассчитанных на широкую публику, вызывая справедливое недоумение читателя, а неоднократные выступления некоторых формалистов на диспутах и митингах по вопросам искусства как бы сознательно приглашают обывателя быть судьей в специально научных вопросах. Не следует ли, однако, сделать из этого вывод — не столько о научной непригодности так называемого «формального метода» и о бесплодности постановки формально-эстетических проблем, сколько о том, что пора науке расстаться с обывателем, не рассчитывая на громкий успех у «интеллигентного читателя» и не пугаясь, с другой стороны, его неодобрения и непонимания? Ибо ценность научного исследования не определяется ни его доступностью и занимательностью для среднего читателя (можно ли сделать доступной и занимательной теорию относительности Эйнштейна?), ни даже практической полезностью для общества (старый вопрос о том, что полезнее: «Шекспир или сапоги?»), а той долей объективной истины и подлинного знания, которые заключает та или иная научная теория, система и дисциплина. В этом отрицании самоценности научной истины как системы отвлеченного знания я вижу одно из проявлений врожденного руссоизма русского читателя, гениальным выразителем которого был в свое время Л. Н. Толстой. В Германии никто не стал бы оспаривать научной ценности или общественной полезности работы по метрике Гете; у нас образцовое исследование о метрике Пушкина единственного специалиста по этому вопросу несколько лет не находило издателя, а статья молодого филолога, впервые установившего неизвестные источники повести Гоголя «Нос» в забытых журналах тридцатых годов, вызвала вокруг себя целую полемическую литературу, в которой с азартом отрицалась самая допустимость постановки подобной проблемы.[2]

Говоря о самоценности научного знания, я, конечно, отнюдь не считаю его бесполезным в практическом отношении. В частности, поэтика, как всякая наука об искусстве, может играть существенную практическую роль в художественном воспитании, а следовательно, она окажет поддержку и литературному критику, и педагогу, и даже, если угодно, «интеллигентному читателю», воспитывая в нем внимание к художественной стороне литературного произведения, обостряя и углубляя художественную восприимчивость. Но прежде чем критика или педагогика сумеют сделать общедоступными и полезными в культурном обиходе те или иные специальные научные выводы, должно пройти достаточно продолжительное время, в течение которого единственным стимулом научной работы является не столько непосред-

ственная полезность или интересность результата, сколько стремление к истине. Вполне понятно, что это утверждение также относится в равной мере к «формальному методу» и к принципу относительности.

Гораздо существеннее, чем эти довольно бесплодные споры, другой вопрос, который своевременно поставить: вопрос о границах применения «формального метода», о взаимоотношении формально-эстетических проблем с другими возможными проблемами науки о литературе. В настоящее время, в пылу увлечения плодотворной и новой работой, для некоторых сторонников нового направления «формальный метод» становится единоспасающей научной теорией, не только методом — но мировоззрением, которое я предпочитаю называть уже не формальным, а формалистическим. Мне приходилось неоднократно высказываться по этому вопросу — по поводу работ Р. О. Якобсона и Виктора Шкловского,[3] Б. М. Эйхенбаума[4] и др. В настоящее время я считаю своевременным подвергнуть эти вопросы более широкому обсуждению. Я сосредоточу возникающие здесь разногласия вокруг следующих четырех проблем: 1) искусство как прием; 2) историческая поэтика и история литературы; 3) тематика и композиция; 4) словесное искусство и литература.

1) Формула «искусство как прием» была выдвинута в сборнике «Поэтика» (1919). Она может иметь, как мне кажется, двоякий смысл. С одной стороны, она обозначает метод изучения искусства: изучая литературное произведение как памятник искусства, с точки зрения поэтики исторической или теоретической, мы должны рассматривать каждый элемент этого произведения как эстетически направленный факт, производящий определенное художественное воздействие, т. е. как поэтический прием. Поэтика рассматривает литературное произведение как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т. е. как систему приемов. С этой точки зрения и метрическое построение, и словесный стиль, и сюжетная композиция, и самый выбор той или иной темы являются нам в процессе изучения художественного произведения как приемы, т. е. как эстетически значимые факты, определяемые своей художественной телеологией. Этот взгляд на понятие «прием» я попытался изложить в статье «Задачи поэтики». В таком понимании рядом с формулой «искусство как прием» могут существовать другие равно законные формулы, например: искусство как продукт душевной деятельности, искусство как социальный факт и как социальный фактор, искусство как факт моральный, религиозный, познавательный и т. п. Задача методологии — разграничить законные области этих возможных подходов к литературному произведению, указать задачи исследования и пути осуществления, обезопасить исследователя от бессознательного вторжения в чужую область.

Иное значение приобретает эта формула, когда, по свойственному многим исследователям методологическому реализму, свободно выбранный метод исследования отождествляется с самим предметом, условно поставленная задача — с окончательным и единственным существом изучаемого вопроса. Формалистическое мировоззрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть только художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов. В наивном виде это учение приписывает самому поэту исключительно художественные задания: однако наличность в процессе творчества внеэстетических заданий (в особенности заданий моральных) слишком легко подтверждается признаниями самих поэтов и свидетельствами современников. Но даже независимо от этого слишком распространенного субъективно-психологического истолкования мнение, что в искусстве нет ничего, кроме искусства, как наследие отшумевшей эпохи эстетизма, нуждается в серьезном пересмотре.

В самом деле, «чистое искусство» («искусство как прием» и только «как прием»), будучи продуктом весьма поздней дифференциации культурных ценностей, обособляется в результате длительного процесса эволюции культуры. Как известно, на первых ступенях этого процесса господствует синкретизм культурных ценностей; такое синкретическое искусство служит одновременно различным заданиям: и чисто эстетическим, и познавательно-религиозным, и морально-практическим. Боевая песня, которая воодушевляет воинов, идущих в битву, богослужебный гимн и обрядовая песня, стихотворная мифологема, заключающая первобытную теогонию или космогонию, и песня о подвигах погибших героев, связанная с поэтической летописью героизованных предков, являются общеизвестными примерами такого синкретического искусства. К нему относится пословица — одновременно организованная как художественное произведение и как выражение народной мудрости, но также поэтические афоризмы философа Гераклита, евангельская притча, народные заговоры и заклинания и стихотворные формулы древнегерманских законов

Не следует думать, что синкретические формы культурного творчества встречаются только в примитивных культурах: поэтические «фрагменты» философии Новалиса, «Заратустра» Ницше, многие произведения Андрея Белого могут служить примером современного философско-поэтического синкретизма. В несколько ином смысле относится сюда обширная область так называемой тенденциозной поэзии, в которой художественная задача соединяется с задачей морально-общественной проповеди, эмоционально-волевого воздействия, иногда подчиняясь внешней искусству цели, иногда с нею сосуществуя. В сущности, тенденцией в более широком смысле, т. е. определенным моральным уклоном или ориентировкой, в той или иной степени обладает едва ли не большинство поэтических произведений, и в этом отношении

современный немецкий экспрессионизм возвращается к давней и крепкой поэтической традиции, только усиливая эту тенденцию, как бывает при всякой реакции.[5] Разве не тенденциозны «Разбойники» Шиллера или «Горе от ума» Грибоедова, в которых монологи героя-протагониста организованы как патетическая декламация, рассчитанная на моральный эффект бросаемых зрителю обвинений или подчиняющих его волю призывов? Или политические песни Беранже, вся высокая художественность которых имеет целью непосредственное эмоционально-волевое воздействие, уничтожающий смех, взволнованное негодование, подчеркнутое в броском и риторическом припеве? Или, наконец, лирические поэмы Байрона, с их стремлением к элементарной эмоциональной экспрессивности, заражающей слушателя лирическим сочувствием поэта и его эмоциональными оценками?

Здесь поэзия граничит с риторикой, т. е. с такой речью, которая рассчитана на эмоционально-волевое воздействие на слушателя. Но границы между поэтикой и риторикой никогда не были вполне отчетливы: и та, и другая нередко отмечали те же приемы воздействия, и, может быть, при анализе многих поэтических произведений (например, Некрасова, Гервега, даже Байрона и молодого Шиллера) с существованием такого риторически-декламационного задания, с его особой телеологией, следовало бы считаться, не ограничиваясь формально-эстетическим анализом. Но даже на высших ступенях вполне дифференцированного «чистого искусства», освободившегося от внеположных целей и обособившегося от более явных форм философско-поэтического и морально-поэтического синкретизма, художественное творчество implicite может заключать в себе элемент познавательный, моральный, религиозный.[6] Так, для чисто художественного впечатления «Капитанской дочки» Пушкина существенна, конечно, та особая моральная атмосфера, которой окружено это произведение. Трагедия Расина, несмотря на свой по преимуществу формальный характер, в развитии и разрешении трагического конфликта ориентируется на определенные моральные навыки поэта и читателей. Все эти примеры ставят вопрос о границах исторической поэтики и о разграничении ее задач в пределах более широкой науки о литературе.

2) Если прием не единственный факт, существующий в поэтическом произведении, то он уже не единственный фактор литературного развития. Так, Ж. Бедье в своем классическом исследовании о французском героическом эпосе[7] вполне законно привлекает к рассмотрению влияние монастырской культуры, задачи церковной и монастырской политики и особенности церковной среды. Так же законно при изучении поэта Некрасова исходить из влияния идей Белинского и его круга, под воздействием которых зарождаются новые поэтические темы; исторически такое объяснение более правильно, чем предложенная недавно теория, согласно которой политические темы появились у Некрасова как

«оправдание» назревшей необходимости порвать с исчерпавшей себя и переставшей быть действенной поэтикой пушкинской эпохи.[8] Иными словами, историческая поэтика не покрывает всей области истории литературы, в которой, наряду с художественными тенденциями, присутствуют и действуют другие культурные факторы. С тем вместе падает формула, выдвинутая Р. Якобсоном: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием" своим единственным героем».[9] Конечно, мысль о том, чтобы вывести историю литературы из беспринципного эклектизма методов, путем обособления эстетического ряда и установления его внутренней закономерности, в методологическом отношении является чрезвычайно заманчивой. История классической комедии во Франции или лирической поэмы в эпоху Байрона, исследование мелодического стиля русской романтической лирики или композиционной техники романа в письмах пленяют прежде всего отчетливостью и внутренним единством поставленной задачи, которые отсутствуют в школьных исследованиях старого типа. Не следует, однако, забывать, что выделение в процессе исторического развития автономного эстетического ряда есть условный, хотя и законный, методологический прием и что импульсы развития внутри обособленной области нередко приходят в эту область извне.

Существует, правда, мнение, отчетливо формулированное в сборнике «Поэтика» и в дальнейших работах его участников, что «новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность».[10] Предлагается схема процесса литературного развития, имеющая соблазнительное сходство с учением Дарвина, согласно которой появление новых поэтических форм объясняется механическим процессом обновления и приспособления, совершающимся в самом искусстве независимо от других явлений исторической жизни: старые приемы в искусстве изнашиваются и перестают быть действенными, привычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Не буду останавливаться на том, что принцип этот пригоден лишь для критических эпох развития искусства, с резкими и частыми переломами, не для органических эпох с медленным созреванием консервативной традиции. Гораздо существеннее то обстоятельство, что принцип контраста определяет новое направление только отрицательными признаками, нисколько не устанавливая положительного содержания и направлений исторического процесса: когда изживается определенный литературный стиль, по контрасту могут возникнуть самые различные новые тенденции. Об этом прекрасно говорит в своей «Эстетике» Ионас Кон: «Мы можем оставить здесь в стороне попытки объяснить смену стилей из общего стремления к новизне, из утомления старым,

так как подобные моменты всегда могут объяснить лишь самый факт изменения стиля, но никогда не направления, в котором оно происходит».[11] Между тем на деле мы замечаем при смене стилей не различные новые приемы, разрозненные «опыты» отклонения от канона, но одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приемов. При этом одинаковые приемы появляются одновременно у разных поэтов независимо друг от друга. Движение может одновременно захватывать разные страны, например в эпоху романтизма или символизма, как одинаковый творческий импульс. Эволюция стиля как единства художественно выразительных средств или приемов тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (например, Ренессанс и барокко, классицизм и романтизм) захватывают одновременно все искусства и определяются общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искусствах, более обособленных в техническом, формальном отношении, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда, например эволюцию орнамента от Возрождения к барокко, мы наблюдаем только ряд внеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими, на них непохожими: причина этой смены, обусловливающая процесс развития, остается за пределами ряда.

Вот отчего принцип отклонения от существующих шаблонов, «прием остранения» и «прием затрудненной формы»[12] представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию в сознании отставших в своих требованиях к искусству читателей. Гетевский «Гец» казался трудным, непонятным и странным не поклонникам Шекспира из кружка «бурных гениев», а читателю, воспитанному на французской трагедии и драматической практике Готшеда или Лессинга; для самого Гете он не был «заторможенной» и «трудной» формой, определявшейся контрастом с чем-то общепринятым, а самым простым и абсолютно адекватным выражением его художественных вкусов и художественного мироощущения; Гете думал при этом, как мы знаем, не о создании новых условностей и «трудностей» для читателя, а только о разрушении существующих условностей французского театра ради новой поэтической формы, более выразительной и индивидуальной, т. е. адекватной его художественному переживанию. Метафоры Блока или ритмика Маяковского, действительно, производят впечатление поэтической речи «заторможенной», «кривой», но только на читателя, воспитанного — скажем — на А. Толстом, Полонском или Бальмонте, — как бы еще не посвященного, непривычного

к новому искусству, или, напротив, на представителя более молодого поколения, ощущающего это искусство как условность, переставшую быть понятной и выразительной. Таким образом, ощущение «остранения» и «трудности» предшествует эстетическому переживанию и обозначает неумение построить непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности.

3) Известна формула эстетики Канта: «Прекрасно то, что нравится независимо от смысла» («Schön ist, was ohne Begriff gefällt»). В этих словах дается выражение формалистическому учению об искусстве. Как примеры чистой, или «свободной», красоты Кант приводит красивое оперение птицы (поскольку мы отвлекаемся от его назначения), краски и формы цветка, блестящую окраску раковины, движение линий орнамента, инструментальную музыку. Красота человеческого лица для Канта — не «свободная», а «связанная», потому что лицо человеческое красиво не как раковина или орнамент, простым сочетанием красок и линий как таковых, а в связи с тем смыслом, который имеют эти формы; точно так же суждение о красоте собора связано с мыслью о назначении этого произведения зодчества.

Противопоставление двух типов прекрасного может быть положено в основу различения двух видов искусства. Различение, о котором я говорю, перекрещивается с обычным делением: живопись, архитектура, скульптура, орнамент — искусства симультанные, строящиеся в пространстве, подчиненные композиционному принципу симметрии; музыка, поэзия — искусства сукцессивные, развивающиеся во времени, подчиненные ритму; и прибавлю для полноты танец и театр— искусства, соединяющие принципы пространственной и временной композиции, симметрии и ритма. Во всех трех группах возможны, с одной стороны, искусства чистые, формальные, беспредметные, как орнамент, музыка, пляска. В этих искусствах самый материал, из которого они строятся, насквозь условный, отвлеченный, эстетический — приспособленный специально и исключительно для художественных целей, не отягченный смыслом, вещественным значением, практическим заданием. Художественное воздействие «чистого искусства» сводится к игре прекрасными формами — линиями и красками, звуками и движениями, которые удовлетворяют нас своей художественной композицией, осуществляя в пространстве или во времени чистые формы симметрии и ритма. С другой стороны, в искусствах предметных, или тематических, как живопись, скульптура, поэзия, театральное искусство, отягченных значением, материал искусства не является специально эстетическим, он обладает вещественным смыслом и связан с практической жизнью. В таких искусствах законы художественной композиции не могут всецело главенствовать, во всяком случае они не являются единственным организующим принципом в произведении. Так, построение портрета не может всецело определяться формальным компо-

зиционным заданием; оно связано с естественным строением человеческого лица, с предметным вещественным смыслом художественного задания: художник не может в угоду формальному композиционному принципу изобразить на лице человека два носа или на туловище две головы — вернее, может лишь постольку, поскольку выйдет за пределы живописи, в область орнамента, декоративной, беспредметной трактовки задания. С другой стороны, в области живописи возможны новые, специально тематические задачи, недоступные искусствам беспредметным: например, в портрете — чисто художественное понятие экспрессивности лица, выразительности жеста и позы, правдоподобной или абстрактно-стилизованной обстановки и т. п. Таким образом, если тематическое искусство, с одной стороны, не знает чистых форм симметрии и ритма, композиции, подчиненной исключительно художественному закону, то, с другой стороны, введение тематического элемента связано с новыми художественными задачами, недоступными для искусства беспредметного.

В поэзии, как в искусстве предметном, тематическом, нет чистого музыкального ритма и мелодии. Скользящие тона гласных с неопределенными интервалами и негармоничные шумы согласных являются неподходящим материалом для строго формальной музыкальной композиции, а неопределенная длительность слогов и неравная сила ударений препятствуют безусловному осуществлению ритмического принципа. Словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону (ср. так называемые отступления от метра, существующие во всех языках), потому что слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка: слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми. Но отягченные значением звуки человеческой речи, как и линии портрета, осуществляют определенное тематическое задание; в связи с этим композиция поэтического произведения определяется в значительной степени вещественным, предметным, смысловым единством. Даже в области ритма мы наблюдаем эту смысловую композицию: несовершенный в акустическом отношении стихотворный ритм есть в то же время смысловое единство, что видно особенно отчетливо в синтаксической композиции стихотворения, в объединении стиха или строфы как единства смыслового, в явлении ритмико-синтаксического параллелизма и т. д.[13]

Итак, для искусств тематических, как живопись, скульптура, поэзия, сравнение с беспредметными искусствами (музыкой, орнаментом) возможно лишь в тех пределах, в которых не выступают специфические особенности обеих групп, обусловленные присутствием или отсутствием тематического элемента. Изучение поэзии с точки зрения искусства требует внимания к ее тематической стороне, к самому выбору темы в такой же мере, как

к ее построению, композиционной разработке и сочетанию с другими темами. В этом смысле темой для поэта является каждое отдельное слово, имеющее вещественное значение: здесь тематика совпадает с поэтической семантикой; тем более надлежит рассматривать как тему каждый мотив, которым пользуется поэт в смысловой композиции художественного целого. Характерно, что столь существенное для литературы понятие о поэтических жанрах как об особых композиционных единствах связано в поэзии (как и в живописи) с тематическими определениями: героическая эпопея и лирическая поэма, ода и элегия, трагедия и комедия отличаются друг от друга не только по своему построению, но имеют каждая свой характерный круг тем. Напротив того, в музыке, как в искусстве беспредметном, возможно строго формальное, композиционное определение каждого жанра, например симфонии, сонатной формы и т. п.

Основным недостатком большинства современных работ по вопросам поэтики является сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики. Оно вполне законно как индивидуальное предпочтение определенной группы вопросов, но теряет право на существование, когда пытается обосновать себя как эстетическую теорию. В этом своеобразном уклоне несомненно сказывается влияние некоторых новейших течений в искусстве: в области живописи, поэзии, театра принцип «беспредметного искусства» неоднократно выдвигался в последние годы под влиянием эстетики футуризма. В этом вопросе следует провести особенно отчетливо границу между формальными заданиями науки о литературе и формалистическими принципами ее изучения и истолкования. Нельзя думать, что вопросами метрики, инструментовки, синтаксиса и сюжетосложения (т. е. сюжетной композиции) исчерпывается область поэтики: задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет закончена, когда в круг изучения войдут и поэтические темы, так называемое содержание, рассматриваемое как художественно действенный факт.

В этом смысле в новейшее время был сделан в поэтике существенный шаг вперед, поскольку в круг ее рассмотрения были вовлечены вопросы сюжетосложения (в Германии — в работах Б. Зейферта и В. Дибелиуса, у нас — В. Б. Шкловским и Б. М. Эйхенбаумом). Однако именно здесь нашло себе выражение то характерное формалистическое мировоззрение, которое выдвигает вопросы композиции за счет вопросов тематики. «Литературное произведение есть чистая форма, — пишет В. Шкловский, — оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов... Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой».[14] Это отри-

цание художественного значения поэтической темы, тех мотивов, которые участвуют в построении («арифметического значения» элементов «отношения»), приводит автора к мысли, что в сюжете существенна не его тематическая сторона (фабула), а только его композиционное строение (сюжет в собственном смысле). Отсюда отождествление сюжета «Евгения Онегина» с любовью Ринальда и Анджелики во «Влюбленном Роланде» Боярдо: все различие в том, что у Пушкина «причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке», а у Боярдо «тот же прием мотивирован чарами».[15] Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в «обнаженной» форме: «А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б». Думается, однако, что для художественного впечатления «Евгения Онегина» это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое качественное различие, которое создается благодаря различию темы («арифметического значения числителя и знаменателя»), в одном случае — Онегина и Татьяны, в другом случае — журавля и цапли. К таким весьма поспешным отождествлениям приводит неизбежно формалистическое рассмотрение литературного произведения, сознательно пренебрегающее тематическим наполнением сюжетной схемы.

4) Поставив, с одной стороны, произведение чистой лирики, с другой — современный роман, сюжетный или психологический, мы легко можем установить, что в пределах самой литературы взаимоотношение между композицией и тематикой может быть очень различное. Чем определеннее подчеркнут композиционный элемент, чем больше он овладевает всем произведением словесного искусства — в том числе словесным материалом, его внешней звуковой формой, тем незначительнее роль тематического элемента и тем формальнее насквозь построенное по художественному принципу произведение; так — нередко — в чистой лирике. Напротив того, чем более ослабевает композиционное задание, чем оно менее глубоко охватывает структуру словесного материала, ограничиваясь широкой и обобщенной смысловой (сюжетной) композицией, тем отягченнее бывает произведение смысловым грузом, тем дальше уходит оно от понятия «чистого искусства»; примером могут служить романы Л. Н. Толстого. Исследователи художественной структуры современного романа (например, проф. Вальцель) недаром сосредоточивают свое внимание на началах или окончаниях главы: это зачаточные формы художественного обрамления больших словесных масс, построенных отнюдь не исключительно по художественному принципу, как бы остаток формальной структуры композиционной четкости и связанности в произведении, до некоторой степени свободном от слова. Присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочение словесного материала со стороны его внешней зву-

ковой формы, служит лишь внешним критерием более или менее глубокой художественной обработки всего словесного материала. В то время как лирическое стихотворение является, действительно, произведением словесного искусства, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое литературное произведение не может называться произведением словесного искусства или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение. Конечно, существует чисто эстетическая проза, в которой композиционно-стилистические арабески, приемы словесного сказа, вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени — у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого, «Серапионовых братьев»). Однако именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово в художественном отношении является нейтральным элементом.

Обсуждение этих вопросов было бы, мне кажется, небесполезно при дальнейшем рассмотрении так называемых «формальных проблем».

1923 г.

II

ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ

ПОЭТЫ-СИМВОЛИСТЫ И ПОЭТЫ «ГИПЕРБОРЕЯ»

Три поколения поэтов-символистов мы можем различить в истории поэтического искусства за последнюю четверть века и, соответственно этим поколениям, три волны символизма как чувства жизни, мировоззрения и как эстетической культуры. Мы обозначим эти поколения именами поэтов-зачинателей: первое — именами Константина Бальмонта и Валерия Брюсова, второе — именами Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока, третье — именем М. Кузмина. За каждым из вождей стоит целый ряд поэтов и писателей второстепенных, зараженных их новым и творческим восприятием жизни. В стороне останутся некоторые крупные предшественники современного литературного движения (Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус).

Для поэтов первого поколения (Бальмонта, Брюсова и их учеников) символизм был прежде всего освобождением от односторонней аскетической морали русской либеральной общественности. Из интеллигентского монастыря внезапно открылся выход в вольный и широкий мир: «Мир прекрасен! Человек свободен!» — так формулирует Вячеслав Иванов настроение первой эпохи символизма. Надо отдаться жизни и пережить ее до конца как можно более непосредственно, напряженно и ярко, вне разделений на добро и зло, на счастие и несчастие; в силе жизненного переживания заключается смысл и оправдание жизни:

Будем как солнце! Оно — молодое,
В этом — завет красоты.

Будем гореть жизнью, будет принимать и благословлять жизнь и в радости и в горе, и во взлетах ее и в падениях. Но не только к внешней жизни относится это принимающее и благословляющее стремление: новая школа вводит в поэзию все глубокое и богатое содержание отдельной души человеческой; в жизни человека все интересно и ценно, все достойно внимания, что пережито напряженно и ярко; живая личность поэта, обогащенная и углубленная, становится главной поэтической темой. Поэзия

этой эпохи носит характер индивидуалистической лирики. Первые символисты были индивидуалистами в своем поэтическом и жизненном чувстве. Их влияние шло навстречу воздействию Фр. Ницше, а также других, тогда у нас впервые открытых поэтов — Ибсена, Д'Аннунцио, Пшибышевского.

Выступление второго поколения символистов (Вячеслава Иванова, Белого, Блока) относится к началу нового века (около 1900 г.). К этим поэтам наименование символистов приложимо в наиболее тесном и подлинном смысле. Богатство и полнота жизни, красота и яркость земного существования, к которым стремились их предшественники, открылись для них как проявление бесконечного. Присутствие бесконечного в переживании видоизменяет самый характер этого переживания. Мир таинствен и чудесен, во всем конечном чувствуется дыхание бесконечного, бесконечное — в мире и в душе человека. Символисты второго поколения — мистики. Их учителем является Владимир Соловьев, и как религиозный мыслитель, и как лирик; их соратниками в веках должны быть названы первые немецкие романтики.

Как всегда в истории поэзии, новое чувство, принесенное с собой поэтами-символистами, легло в основу новой эстетики и новых художественных форм. Углубление личности, утончение индивидуальных переживаний, развитие эмоциональности, а главное, внесение в поэзию мистического чувства — все это потребовало от поэта новых слов и новой техники словосочетания. Лирика в последнюю литературную эпоху становится более музыкальной. Певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах. Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные. Как для мистического созерцания поэта земная жизнь открывала свой бесконечный смысл, так поэтические образы становились символами, живой плотью более углубленных значений. Они намекали о последней глубине души человеческой, о которой нельзя рассказать раздельно и рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне.

Представителем третьего поколения символистов мы назвали Кузмина. Кузмин — один из самых больших поэтов наших дней, его роль в истории русской поэтической литературы последних лет до сих пор еще недостаточно оценена. Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден: смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Не надо подхо-

дить к жизни с преувеличенной, индивидуалистической требовательностью: тогда ломаются и искажаются взаимоотношения всех явлений. Мир поэзии Кузмина не искажен этим слишком субъективным, требовательным и страстным подходом; ровный, ласковый, радостный свет падает на все предметы этого мира, большие и маленькие:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья...
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

В этой детской мудрости Кузмина, преодолевшей хаос, оставленный за порогом искусства, и теперь свободно и радостно принимающей весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью, уже намечается путь к преодолению символизма. Для свободного и благостного взора художника оживают все точные и строгие формы внешнего мира, он любит конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след «аполлинийской» ясности. При этом Кузмин — большой и взыскательный художник слова. Его изысканная простота в выборе и соединении слов есть сознательное искусство или непосредственный художественный дар, который делает современного поэта учеником Пушкина. Вообще возрождение пушкинской традиции, поэтическое «пушкинианство», сыграло большую роль в воспитании художественных вкусов молодого поколения поэтов. Там, где цель художественного стремления целого литературного поколения обозначается именем Пушкина, многие представители раннего символизма могут показаться недостаточно строгими и разборчивыми в словах.

В статье «О прекрасной ясности» Кузмин высказал целый ряд требований, которые несомненно оказали сильное воздействие на эстетические теории молодых поэтов, воспитанных под его влиянием: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и пленительнее первых. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и в особенности художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники». И вот, после религиозно-нравственного требования к душе поэта, развитие и обоснование требования эстетического: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! —

логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности*, которую назвал бы я — *кларизмом*».[1]

Успех и влияние, которое имела в свое время «программная» статья Кузмина, уже сами по себе указывают на известный перелом в душевных настроениях и художественных вкусах последних лет.[2] Поколение поэтов, которое следует за Кузминым, может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм. По отношению к традиции воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна известная двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное. Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях, захотелось отказаться от чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни, ломающей и разрывающей живые жизненные связи, бытовые узы между людьми. Хочется быть «как все»; утомились чрезмерным лиризмом, эмоциональным богатством, душевной взволнованностью, неуспокоенным хаосом предшествующей эпохи. Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый, почти забытый в годы индивидуалистического, лирического углубления в свои собственные переживания.

Для молодых поэтов, преодолевших символизм, всего более знаменательно постепенное обеднение эмоционального, лирического элемента. Там, где еще сохранилась богатая и разнообразная жизнь, она уже не выражается в непосредственной, из глубины идущей песенной форме, как нераздельное проявление целостной личности: переживания конкретны и определенны, отчетливы и раздельны. Исчезает в них и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть. Мы не встречаем вообще уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна. В художественном созерцании вещей человеческая личность поэта может

потеряться до конца; во всяком случае она не нарушает граней художественной формы непосредственным и острым обнаружением своей эмпирической реальности. При всем том, как было сказано, словесные завоевания предшествующей эпохи сохраняют свое значение. Это прежде всего отношение к языку как к художественному произведению. Символисты выдвинули рассмотрение вопросов метрики и ритмики, словесной инструментовки (т. е. звукового состава слов), строения и ритма образов с точки зрения художественного воздействия на восприятие слушателя. Однако и здесь традиции эстетики символизма не только сохраняются, но и видоизменяются применительно к новому чувству жизни поэтов молодого поколения. Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую четкость образов; поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов; как кирпичами пользуется ими сознательный и взыскательный художник. С исчезновением лирической напевности, песенного лада как непосредственного выражения эмоционального волнения, с проникновением в стихийность душевной жизни раздельности и сознательности рациональный элемент в словах и сочетаниях слов приобретает вновь большое значение; но теперь он рассматривается с художественной точки зрения, как составная часть художественного впечатления, и выступает уже в художественной форме не как маловыразительное, прозаическое рассуждение, а заостренным в виде законченной и выразительной эпиграммы. В этой последней особенности, как и в прежде указанных, есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII в., эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм.

Зимой 1912—1913 гг. несколько молодых поэтов сознательно отделились от символизма как литературной школы; не очень удачно они назвали свое новое направление туманным и невыразительным именем акмеизма. Вскоре после этого акмеистами был основан маленький стихотворный журнал и при нем издательство «Гиперборей». О философских и художественных причинах расхождения этой молодежи с символистами поведали миру акмеистические манифесты Н. Гумилева и С. Городецкого. В них прежде всего говорилось об изгнании из искусства мистицизма как обязательной темы и основной цели поэтического творчества. «Русский символизм, — пишет Гумилев, — направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». Между тем «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении — нецеломудренны ...Детски

мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое...».[3] С изгнанием из поэзии мистики как ее исключительного содержания и непременной цели земной мир, многообразный и яркий, опять получает главное значение. Об этом говорит Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за *этот* мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких „неприятий“ мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий».[4] Так же ясно отделяется для обоих поэтов эстетика символизма от поэтического учения новой школы. Для символистов слово было намеком и иносказанием; между словами, как между вещами, обозначались тайные соответствия, и все границы расплывались в общей музыкально-лирической настроенности. Гумилев видит в этом влияние немецкой мистики: «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов... новое течение... отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским».[5] За сознательную раздельность слов, за графичность линий взамен музыкальной слитности настроений и художественной неопределенности намеков борется и Городецкий. «Метод приближения, — говорит он, — имеет большое значение в математике, но к искусству он неприложим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не artis mente. Искусство знает только квадрат, только круг... Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться главным образом текучестью, усиливать ее всеми мерами и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях и при всяких методах».[6] Если символисты ссылались на поэтическое учение Бодлера о «соответствиях» («correspondances») и на слова Верлена «De la musique avant toute chose!.. Pas la couleur, rien que la nuance!» («Музыки прежде всего!.. Не надо красок, только оттенки!»), то Гумилев приводит слова любимого им поэта Теофиля Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней! —
Стих, мрамор иль металл.

Итак, вместо сложной, хаотической, уединенной личности — разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма — четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни — простой и

точный психологический эмпиризм, — такова программа, объединяющая «гиперборейцев».

Еще весной 1912 г. вышел сборник стихов Анны Ахматовой «Вечер», который представляет первое серьезное достижение нового литературного направления. В том же году теоретик акмеизма, уже прежде известный Гумилев, во втором сборнике своих стихов («Чужое небо») обнаружил признаки художественной эволюции, уходящей все далее от заветов символизма. Такой же перелом мы можем проследить на первом сборнике О. Мандельштама («Камень»). Прошлой зимой те же поэты выпустили в свет по новой книжке (Ахматова — уже в 1914 г. — «Четки», 1-е издание). Имя Ахматовой сразу сделалось известным и любимым среди молодежи. В Мандельштаме и Гумилеве многие знатоки и ценители видят настоящих, значительных поэтов. Мы считаем, ввиду этого, что уже наступило время внимательнее вглядеться в произведения этих представителей нового поэтического направления, оценить их достижения и сделать попытку объяснить особенности этого своеобразного художественного движения.[7]

АННА АХМАТОВА

Поэзия Анны Ахматовой не исчерпывается теми немногими чертами, которые мы хотим отметить в ней: Ахматова — не только самый яркий представитель молодого поколения поэтов; в ее творчестве есть черты вечные и черты индивидуальные, не укладывающиеся до конца во временные и исторические особенности поэзии сегодняшнего дня; есть и такие стороны в творчестве Ахматовой, которые сближают его с произведениями символистов. Всего яснее это направление ее дарования сказалось в поэме «У самого моря»[8] и в некоторых недавних стихах. Нас, однако, интересует сейчас не вечное и не глубоко индивидуальное в лирике автора «Четок» и не отдельные черты сходства с символистами, а именно те особенности времени, которые ставят стихи Ахматовой в период иных художественных стремлений и иных душевных настроений, чем те, которые господствовали в литературе последней четверти века. Эти черты, принципиально новые, принципиально отличные от лирики русских символистов, заставляют нас видеть в Ахматовой лучшую и самую типичную представительницу молодой поэзии.

И прежде всего — лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действенность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко

было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действенной. Поэтому у Ахматовой так редки аллитерации и внутренние рифмы; даже обычные рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. Ахматова любит пользоваться неполными рифмами, или рифмоидами: *учтивость* : *лениво*, *лучи* : *приручить*, *встретить*: *свете*, *губ* : *берегу*, *пламя* : *память*. В строгий и гармоничный аккорд вносился тем самым элемент диссонанса; вместе с тем становятся возможными в рифме сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные. Ахматова любит также enjambement, т. е. несовпадение смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой), переходы предложений из одной строки в другую; и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической, музыкальной структуры стихотворения, и рифма делается менее заметной:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.

Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарования, тоже не увеличивает мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы; соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе или строке и руководствуясь при этом не столько свободным песенным ладом, сколько соответствием психологическому содержанию поэтических строк, она приближает стихотворную речь к речи разговорной. Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...

Или вот другой пример интимной разговорной речи, претворенной в поэтическую форму:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные

Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!

В основе этого стихотворения, как всегда у Ахматовой, лежит точное и тонкое наблюдение едва заметных внешних признаков душевного состояния и четкая, эпиграмматически-строгая, похожая на формулу передача в словах той мысли, в которой выразилось настроение по поводу воспринятого. Стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству, но высказанным в сентенциозной форме; в своей целокупности оно может быть названо эпиграммой в старинном смысле этого слова. Но эпиграмма не может быть певучей; ей соответствует логически четкая и намеренно простая разговорная речь.

И словарь Ахматовой обличает сознательное стремление к простоте разговорной речи, к словам повседневным и обычно далеким от замкнутого круга лирической поэзии; в строении фраз есть тяготение к синтаксической свободе живого, не писаного слова. Ахматова говорит так просто: «...этот Может меня приручить», или: «Я думала: ты нарочно — Как взрослые хочешь быть», или еще: «Ты письмо мое, милый, не комкай. До конца его, друг, прочти», или так: «И сама я не стала новой, А ко мне приходил человек». Такие слова кажутся кристаллизованными в стихах отрывками живого разговора. Но этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм, везде остается художественно действенным: он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов, ясность и сознательную точность выражения.

Одну из важнейших особенностей поэзии Ахматовой составляет эпиграмматичность словесной формы. В этом ее сходство с французскими поэтами XVIII в., вообще — с поэтикой французского классицизма, и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов. Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения — все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом глубокое различие между Ахматовой и французами: там, где у последних — только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой — даже в наиболее обобщенных сентенциях — слышен личный голос и личное настроение. Вот примеры характерных эпиграмматических строк:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.

Это общее суждение, эпиграмматическая формула, но ее художественная действенность связана с личным переживанием; в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами. То же относится и к другим подобным примерам:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Или:

Что быть поэтом женщине — нелепость.

Еще обычнее в основе ахматовской эпиграмматической формулы лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже только остро и тонко переданное непосредственное ощущение как выражение стоящего за ним психического факта. Эти строки в стихах Ахматовой запоминаются отдельно и составляют подлинные, ей лично принадлежащие достижения:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Или:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Или еще:

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья...

Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершением лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Иногда вместо такого контраста мы имеем дело с эпиграммой, которая завершает и выражает формулой настроение стихотворения:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Или так:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Отсутствию напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затушеванность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, пере-

мены настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

Затем, что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

Слова звучат намеренно внешне, сдержанно и безразлично. Вспоминаются мелочи обстановки и ненужные детали разговора, так отчетливо остающиеся в памяти в минуту величайшего душевного волнения. Непосредственно о душевном настроении говорит только слово «последний», повторенное два раза, в начале и в конце стихотворения, и взволнованное, эмфатическое повышение голоса в строках:

Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

И все же в рассказе о явлениях внешнего мира передана большая душевная повесть, причем не только повествовательное ее содержание, но также и эмоциональные обертоны, личное настроение стихотворения.

Всякое душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира. Воспоминания детства, это значит:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы.

Или так:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Дорогому
Виктору Максимовичу
Жирмунскому

БИБЛИОТЕКА
СОВЕТСКОЙ
ПОЭЗИИ

от
преодолевшей символизм
Ахматовой
15 апр.
1961
Ленинград

Дарственная надпись на издании стихотворений Анны Ахматовой, 1961 г.

Тоскующая, безответная любовь высказывается так:

Потускнели и, кажется, стали у́же
Зрачки ослепительных глаз.

Или так:

Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

Вот выражение душевного смятения:

Я не могу поднять усталых век,
Когда мое он имя произносит.

Или еще яснее и более внешне:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Любовь — это образ возлюбленного. И мужской образ, впечатление мужской красоты изображены до полной зрительной ясности.[9] Вот о глазах:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

Или так:

И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи...

Или еще так:

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз.

Вот его губы:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы!

Вот его руки:

Но, поднявши руку сухую,
Он слегда потрогал цветы.

А вот еще другие руки:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Этих примеров достаточно. Но и помимо них в каждом стихотворении Ахматовой мы воспринимаем, всякий раз по-иному, но всегда отчетливо и ясно, звук его голоса, его движения и жесты, его костюм, его манеры и целый ряд других незначительных особенностей его внешнего облика. Конечно, эти детали не нагромождены без разбора, для фотографической точности, как в реалистических произведениях; иногда это одна частность, одно лишь прикосновение кисти художника, но всегда это не лирический намек, а строгое и точное наблюдение, и всегда оно раскрывает душевный смысл пережитого. Нигде это не ясно в такой мере, как в следующем стихотворении:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

В этом стихотворении точно и тонко воспроизведенная деталь — «движенье чуть видное губ» — внезапно развивается в целое повествование, вскрывающее глубочайшее душевное содержание, вложенное в эту деталь.

Нельзя назвать детали в стихах Ахматовой и символами. Здесь не мистические переживания вкладываются в образы и слова, как было в эпоху символизма, а переживания простые, конкретные, строго раздельные и очерченные. Нельзя также говорить и о лирическом, эмоциональном вчувствовании в предметы внешнего мира, при котором внешний мир живет одною жизнью с душой; такое вчувствование всего обычнее в романтической лирике природы (например, у Фета). У Ахматовой явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях. Так, в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда...», которое мы привели выше, спокойное течение внешней жизни резко противоречит настроению прощания, только намеченному в словах «в последний раз».

Тем самым становится понятной особенность тех душевных переживаний, о которых рассказывается в стихах Ахматовой. Эти переживания — всегда определенные и отчетливые, ясно очерченные, раздельные, отграниченные друг от друга. У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны души слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяются раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением, тем более что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни. Именно эти внешние факты, определенные и графичные, позволяют проводить такие же деления в обычно сливающейся и бесформенной массе душевных переживаний. В особенности это ясно по отношению к религиозному чувству, которое играет такую большую роль в лирике поэтов-символистов. Там это — мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда неспокойное, взволнованное, колеблющееся между

взлетами и падениями. Напротив, у Ахматовой — не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования:

Протертый коврик под иконой;
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.

От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя.
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря.

При такой раздельности и четкости, при такой конкретизации душевных переживаний почти для всякого движения души обозначен фактический повод. Этот фактический повод, это происшествие вводит в лирическое произведение совершенно новый для него повествовательный элемент. Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов. Это наблюдение относится не только к такому действительно повествовательному стихотворению, как то, что рассказывает о смерти влюбленного мальчика («Высокие своды костела...»), но к таким совсем обычным для Ахматовой стихам, как «Смятение», 3 («Десять лет замираний и криков, Все мои бессонные ночи Я вложила в тихое слово И сказала его — напрасно»), или как уже приведенное выше «В последний раз мы встретились тогда...», или «Столько просьб у любимой всегда...», или «Гость». Большей частью, как повествования о случившемся, эти стихотворные новеллы начинаются эпически, т. е. с рассказа о факте в прошедшем времени: «Меня покинул в новолунье Мой друг любимый».

Но и самые чувства, о которых говорит Ахматова, не те, что влекут нас к лирике поэтов-символистов. Там мы имели дело с признаниями последней глубины, с обнаружением неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами и падениями. Так бывает, например, у Александра Блока, для которого и юношеская светлая любовь к Прекрасной Даме, и полные отчаяния стихотворения последних лет, написанные «на краю», являются этапами одной мистической трагедии. Так и у Зинаиды Гиппиус тоска о небывалом, желание чуда («О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает!», «Но сердце хочет и просит чуда!»), как романтическое томление по невозможному счастью, обесценивают все обычное, простое и земное. Ахматова, напротив, говорит о простом земном счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчая-

ния — то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый. Простому и обыденному она умеет придать интимный и личный характер. Приведу для примера стихотворение, которое кажется особенно доступным и убедительным по своему человеческому содержанию, по простой и нежной грусти, его проникающей; и в нем же мы почувствуем то особенное, принадлежащее ее искусству настроение, которое делает это общечеловеческое содержание неподражаемо личным:

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...
От подушки приподняться нету силы.
А на окнах частые решетки.

Мертвой, думал, ты меня застанешь,
И принес веночек неискусный.
Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный.

Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь.

Таким образом, муза Ахматовой — уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне раздельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление:

Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я —

В этом сером будничном платье
На стоптанных каблуках...

Это душевное своеобразие заставляет нас причислить Ахматову к преодолевшим символизм, а ее поэтическое дарование делает из нее наиболее значительного поэта молодого поколения.

О. МАНДЕЛЬШТАМ

Рядом с Анной Ахматовой наиболее интересным представителем молодой поэзии мы считаем О. Мандельштама. В искусстве владения словом, в той сфере, которая ему художественно близка, он едва ли уступает Ахматовой; но круг его поэтических интересов слишком своеобразен, он требует от слушателя слишком больших книжных знаний и слишком повышенных культурных интересов для того, чтобы можно было предсказать его стихам широкую популярность. Для нас, однако, уже сейчас, по второму

сборнику, он окончательно определился как своеобразный, серьезный и подлинный поэт.

По стихам Мандельштама легко проследить весь путь развития, пройденный им от символизма к чувству жизни и поэтике новой школы. Ранние стихи Мандельштама отличаются настоящим, хотя и очень сдержанным, лиризмом. Мир его поэтических переживаний — в особой области чувств, которая роднит его с некоторыми ранними представителями символизма, в особенности французского. В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, наброшенное на настоящую жизнь. Жизнь не реальна. Это марево, сон, созданный чьим-то творческим воображением; жизнь самого поэта не реальна, а только призрачна, как видение и греза:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста, —
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

Иногда это чувство призрачности мира истолковывается поэтом в духе настроений субъективного идеализма: весь мир — видение моего сознания, моя мечта; только я один и существую в этом мире. Тогда слышатся слова, напоминающие о «солипсизме» Федора Сологуба:

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Но и в своем существовании, в подлинной реальности своей жизни, как было сказано, может усомниться поэт:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

Ненастоящий, призрачный мир, в котором мы живем, вместе с подлинностью и реальностью теряет в поэзии Мандельштама правильность своих размеров и очертаний. Мир кажется кукольным, марионеточным, это царство смешных, забавных игрушек:

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки,
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

Когда все грани пространства и времени кажутся не твердыми и присущими самим вещам, а зыбкими, переменчивыми,

субъективными, совершаются пространственные перенесения и искажения взаимного положения вещей, характерные для такого субъективно-идеалистического восприятия жизни.[10] Эту особенность Мандельштам сохраняет и в зрелых стихах; в юношеских мы читаем:

Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

Таким образом, эти ранние стихи дают возможность проникнуть в душевный мир поэзии Мандельштама и сопоставить его чувство жизни с отношением к ней некоторых поэтов-символистов. Призрачный и таинственный мир, игрушечный, ненастоящий и пугающий вместе с тем своею нереальностью; с живой и твердой реальной действительностью, с плотью жизни разорваны все связи, нет корней и зацепок в подлинной жизни, в ее земной плотности и тяжести; что-то своеобразно волнующее и острое, хрупкое, прозрачное и нежное — в таких чертах открывается нам поэтическая душа автора этих стихов. Как было уже сказано, этому чувству жизни соответствует свой особенный лиризм, сознательно затушеванный и неяркий, но все же с определенным эмоциональным содержанием.[11]

Участие в новом поэтическом движении не изменило стихов Мандельштама в смысле большего приближения к реальной жизни; но оно придало его художественному развитию неожиданно плодотворное направление. В зрелых стихах Мандельштама мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений; вообще элемент эмоционального, лирического содержания в непосредственном песенном выражении отступает у него, как и у других акмеистов, на задний план. Но Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и личных стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а «поэзией поэзии» («die Poesie der Poesie»), т. е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни. Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур, и эти культуры он воспроизводит по-своему, проникновенным творческим воображением. Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...

Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур. Как он удачно, с сочувственным пониманием и легкой насмешкой, передает особый вкус кинематографического фильма старого времени, сентиментальную преувеличенность и нелепость кинематографической программы:

Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини.

Рядом с этим выразительным и законченным кинематографическим лубком поставьте изображение другой культурной среды и другого художественного стиля — торговую жизнь старого Лондона, отраженную в романах Диккенса:

У Чарльза Диккенса спросите,
Чтó было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год...

И здесь, как у Ахматовой, две или три тонкие детали, графически точно формулированные в словах, воспроизводят внешнюю обстановку случившегося и ее психологический смысл. Как точнее передать впечатление величественно-меланхолической поэзии Оссиана, чем это сделано поэтом в следующих словах:

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина, —
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Или вот еще — так кратко и действенно формулированное художественное впечатление от петербургского периода русской истории, в котором одновременно читаешь его психологический смысл:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства крепкая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Как и Ахматова, Мандельштам эпиграмматичен в передаче своих впечатлений; он не подсказывает словами-намеками смутного настроения воспроизводимой картины, он дает своеобразную и точную словесную формулу ее. Он любит также заострять и заканчивать свои стихи эпиграммой: строчки, в которых дано заключение, почти всегда читаются отдельно, как формула. Стихи о ереси «имябожцев» поэт завершает словами:

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим,
Вместе с именем, любовь.

Другой пример — заключение стихотворения, посвященного Ахматовой:

Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

Как и Ахматова, в этой любви к эпиграмматической словесной формуле Мандельштам обнаруживает черты сходства с поэтикой французского классицизма; но словесные формулы Ахматовой всегда носят личный характер, имеют значение передачи личного ощущения или эмоционального волнения. Мандельштам в этом отношении ближе к французам, он вообще тяготеет к латинской культуре, которой посвящены его лучшие стихи; он понимает, как никто другой из современных поэтов, ложноклассическую сцену (стихи Ахматовой, об Озерове и, в особенности, замечательная «Федра»); о театре Расина он находит слова, показывающие глубокое эстетическое вчувствование:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог...

В больших композициях у него есть тяготение к ложноклассической оде, к ее старинному словарю, к ее несколько рассудочной чопорности и пышности. Подобно французам классического века, он исходит в своих словесных формулах не из личного эмоционального волнения и взволнованного наблюдения, как Ахматова, а строит чисто абстрактные словесные схемы, соответствующие рациональной идее изображаемого.

Любопытно присмотреться к тому, как выбирает Мандельштам те частности и детали, которыми он воссоздает впечатление той или иной художественной культуры. Меньше всего его можно назвать художником-импрессионистом, непосредственно и без разбора, без всяких смысловых ассоциаций воспроизводящим зрительные пятна как первое и еще неосознанное ощущение внешних предметов. Детали, сознательно выбранные его художественным вкусом, могут показаться на первый взгляд случайными и незаметными; значение их в творческом воображении поэта чрезмерно преувеличено; маленькая подробность вырастает до фантастических размеров, как в намеренно искажающем гротеске; в то же время между предметами незначительными и большими исчезает перспективное соотношение; близкое и отдаленное в проекции на плоскость оказывается равных размеров; но в этом намеренном искажении и фантастическом преувеличении незаметная ранее частность становится выразительной и характерной для изображаемого предмета.

Так, в стихотворении «Аббат» изображается жизнь французского священника, хранящего «остаток власти Рима» среди неверующего светского общества. Эту жизнь выражают две подробности, которым уделено одинаковое внимание:

Храня молчанье и приличье,
Он должен с нами пить и есть (1)
И прятать в светское обличье
Сияющей тонзуры честь. (2)

Если уже трагическое значение первого обстоятельства в художественном сознании поэта чрезвычайно преувеличено, то последняя деталь, поставленная рядом с ней, кажется намеренным гротеском, в особенности преувеличенно-торжественные слова «сияющей» и «честь». Но и в дальнейшем развитии повествования жизнь аббата представлена в том же гротескном стиле, придающем огромное, почти мистическое значение всем особенностям его поведения и его простым житейским привычкам, чем достигается впечатление несколько иронического величия:

Он Цицерона на перине
Читает, отходя ко сну:
Так птицы на своей латыни
Молились богу в старину.

Такое же впечатление карикатурного искажения, фантастического преувеличения незаметной частности производит окон-

чание стихотворения «Домби и сын», где описывается самоубийство обанкротившегося финансиста:

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Подмеченные в такую трагическую минуту «клетчатые панталоны» представляют намеренное искажение художественного равновесия стихотворения в пользу фантастически-преувеличенной подробности. Но эта подробность, через искажающее преувеличение, становится необычайно графичной и характерной и передает, в этой преувеличенности своей, эстетическое своеобразие «старого Сити».

Так и в других стихотворениях искажение перспективы и фантастическое преувеличение отдельных деталей и их значения в общем строении художественного произведения передает эстетическое своеобразие воссоздаваемой культуры особенно острым и подчеркнутым образом. Как тонко изображает Мандельштам Царское Село старого времени (приводим это стихотворение в сокращении):

Свободны, ветрены и пьяны
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
. . . .

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях — клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «здорово, молодцы!»
. . . .

Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая «Ниву» и Дюма...
Особняки — а не дома!

. . . .
И возвращается домой —
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой...

Конечно, улыбающиеся уланы, крики «здравия», однодумы-генералы, читающие «Ниву» и Дюма в своих особняках, и седые фрейлины в придворных каретах не исчерпывают полностью художественного впечатления Царского Села и воссоздают это впечатление в чрезвычайно изломанном, фантастически-неожиданном виде. Кроме того, углубляясь в рассмотрение тех деталей, из которых слагается общее впечатление, можно сказать, что для уланов эпитеты «свободны, ветрены и пьяны» подразу-

мевают очень одностороннее и своеобразное восприятие, как и то, что уланы «улыбаются, вскочив на крепкое седло». Таким же гротеском является «карета с мощами фрейлины седой», которая «внушает тайный страх». Но в этом фантастическом преувеличении и искажении творческое воображение Мандельштама сохраняет то, что было исходным моментом творчества, — точное наблюдение деталей, графическую строгость воспроизведения; тем самым с особой остротой и несколько преувеличенной характерностью встает перед нами все своеобразие изображаемой художественной культуры.

К тому же нужно отметить, что в метафорах и сравнениях Мандельштам всегда сопоставляет четкие и графические представления, самые отдаленные друг от друга, фантастически неожиданные, относящиеся к областям бытия, по существу своему раздельным, и, как всегда, он делает это все в той же строго законченной эпиграмматической форме. Он описывает бродягу после ночной драки:

А глаз, подбитый в недрах ночи,
Как радуга цветет.

Карта Европы вызывает такое сравнение:

Как средиземный краб или звезда морская,
Был выброшен водой последний материк.

Такое перемещение перспективы, которое делает небольшие предметы равными по значению с величайшими, такое фантастическое или гротескное преувеличение деталей сохранены Мандельштамом от идеалистического восприятия жизни, характерного для его ранних стихов. Поэтому как художник он не может считаться реалистом; в своей словесной технике, гротескно преувеличивающей и графически четкой, он такой же реалистический фантаст, как Гофман в сюжетах своих сказок, и если у Гофмана и близких ему поэтов одна характерная мелочь обыденной жизни, одна преувеличенная особенность лица вырастают до фантастических и пугающих размеров, заслоняя собою все явления жизни или все лицо в его гармонической целостности и вместе с тем воспроизводя его основной характер как бы в подчеркнутом искажении гротеска, то Мандельштам может быть назван по своей поэтической технике таким же фантастом слов, каким немецкий поэт является в отношении существенного строения своих образов и повествований. Но с молодым поколением поэтов Мандельштама роднит отсутствие личного, эмоционального и мистического элемента в непосредственном песенном отражении, сознательность словесной техники, любовь к графическим деталям и законченному эпиграмматизму выражения.

Н. ГУМИЛЕВ

Задолго до того времени, когда определились особенное душевное настроение и самостоятельная поэтика новой школы, еще в эпоху расцвета символизма началась литературная деятельность Н. Гумилева («Романтические цветы», «Путь конквистадоров», «Жемчуга», 1906—1910). Но уже в ранних стихах поэта можно увидеть черты, которые сделали его вождем и теоретиком нового направления. От других представителей поэзии «Гиперборея» Гумилева отличают его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент. Он сам сознает, в этом смысле, свое одиночество среди молодого поколения:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда:
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.
Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне.
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос господа в пустыне...

И дальше:

Я здесь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.

Но, как истинный представитель новейшей поэзии, Гумилев не воплощает этой душевной напряженности, этой активности и мужественности в лирической песне, непосредственно отражающей эмоциональность поэта. Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных; как большинство поэтов «Гиперборея», он избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева — это «муза дальних странствий»:

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет.
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход,
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет...

Так поет Гумилев в недавних стихах, в «Колчане», и так же пел он в начале своей поэтической деятельности, в «Жемчугах» (ср. «Капитаны»).

Темы для повествований Гумилева в его балладах дают впечатления путешествий по Италии, Леванту, Абиссинии и Центральной Африке. Чаще, однако, он говорит о неведомых странах, где земля еще первобытна, где растения, звери, птицы и люди, похожие на зверей и птиц, вырастают из ее плодородных и неисчерпаемых недр во всем богатстве, во всем своеобразии очертаний и красок, которых нет в холодной и скупой природе севера. В этом смысле, как автор экзотических баллад, Гумилев справедливо называл себя учеником Валерия Брюсова, хотя у Брюсова гораздо определеннее и ярче индивидуалистическая окраска мечты поэта, породившей эпическое повествование, гораздо отчетливее и ощутимее его единообразный лирический корень: почти всегда это чувство любви. Как и Брюсов, Гумилев в своих ранних стихах любит подчеркнутую яркость образов, пышность слов и преувеличенно звонкие рифмы. Он не только хороший поэт, но также великолепный ритор:

И ты вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит,
Твои веселые онагры
Звенели золотом копыт.

В эпоху «Жемчугов» у Гумилева было стремление к несколько преувеличенному и однообразному:

Сердце — улей, полный сотами,
Золотыми, несравненными!
Я борюсь с водоворотами
И клокочущими пенами.
Я трирему с грудью острою
В буре бешеной измучаю.
Но домчусь к родному острову,
С грозовою сизой тучею.

В последних сборниках Гумилев вырос в большого и взыскательного художника слова. Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупее и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания. Как все поэты «Гиперборея», он пережил поворот к более сознательному и рациональному словоупотреблению, к отточенному афоризму, к эпиграмматичности строгой словесной формулы. Лучшие из экзотических стихотворений в «Колчане» («Об Адонисе с лунной красотой. . .», «Китайская девушка», «Болонья») могут быть примерами словесной четкости и строгости:

Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье.
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье.
Лишь фонарь идущего вельможи
На мгновенье выхватит из мрака
Между кружев розоватость кожи,

Длинный ус, что крутит забияка.
И его скорей проносят мимо,
А любовь глядит и торжествует.
О, как пахнут волосы любимой,
Как дрожит она, когда целует...

К ОЦЕНКЕ ПОЭТОВ «ГИПЕРБОРЕЯ»

Мы всмотрелись в произведения трех наиболее значительных поэтов «Гиперборея» и обнаружили в них явление новое, целостное и художественно замечательное. Не случайная близость объединила поэтов молодого поколения, не случайная вражда оторвала их от символистов, а внутреннее родство, единство настроения и направления и внутреннее расхождение с «учителями», симптоматичное для новой литературной эпохи. Наиболее явные черты этого нового чувства жизни — отказ от мистического восприятия и выход из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир. С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале «гиперборейцев» как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению.

Если видеть в поэтах «Гиперборея» представителей нового реализма, снова принявшего в поэзию все богатство и разнообразие внешнего мира, необходимо поставить вопрос о том, в какой мере в их произведениях мы действительно имеем дело с объективной, реалистической поэзией? Исчезла ли в поэтическом восприятии жизни молодого поколения та субъективность, та келейность, то спазматическое искажение зрительных способностей, которое отличает лирику поэтов-индивидуалистов? Конечно, нет. Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на символизме. Есть мир Ахматовой, очень личный и очень женский, есть мир Мандельштама, немного абстрактный, чрезвычайно культурный, с характерным гротескным искажением взаимного положения и величины предметов, есть мир Гумилева, напряженный, экзотически красочный, патетический и мужественный, но нет действительного выхода в мир из своей одинокой души, нет действительного подчинения отдельной личности объективной жизни. В частности, некоторые продукты душевного разложения, сопровождающего индивидуалистические течения новой поэзии,

различные виды декадентского эстетизма и аморализма вошли непреодоленными в построение новой поэзии. Приведем отрывок из стихотворения Ахматовой, в изображении одного художественного кабаре дающей формулу декадентского мироощущения, не чуждого и молодому поколению поэтов:

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

. . . .

Навсегда забиты окошки.
Что там— изморозь или гроза?

. . . .

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде. Конечно, такая поэзия не будет уже лирической по преимуществу; во всяком случае, некоторая двойственность поэтов-акмеистов проявляется уже в том, что в форме лирического стихотворения, по существу своему личного и музыкального, они предприняли опыт создания поэзии живописной и устремленной к внешнему миру.

С другой стороны, высокая сознательность поэтов молодого поколения в обращении со словом, графичность и точная размеренность словосочетания кажутся сперва достижением по сравнению с музыкальной неопределенностью очертаний поэзии намеков и настроений. Преимущество молодых поэтов в том, что душевное содержание как будто до конца воплотилось в слове; отсюда — соблазн художественной завершенности поэтических слов. Но это формальное совершенство, это художественное равновесие в стихах поэтов «Гиперборея» достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным. У Ахматовой это сужение проявляется в отказе от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души, в любви к переживаниям ясным, раздельным и, по необходимости, периферическим; у Мандельштама — в полном исключении личности поэта из его поэзии, в растворении ее в созерцании чужих худо-

жественных культур; у Гумилева — в исключительной любви к экзотической балладе как объективному, неиндивидуальному выражению душевного опыта; у младших «гиперборейцев» — в тесноте кругозора, в душевном обеднении, в миниатюрном, игрушечном характере всех переживаний.

Между тем одной художественной завершенностью еще не измеряются значительность и ценность поэтического произведения. Всякое искусство, и поэзия больше других искусств, живет не только своей художественной действительностью, но и целым рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим. Конечно, все в искусстве должно быть художественно действенным, в плавном течении художественных восприятий не может быть провалов в область невыразительного; но то, что действует на нас эстетически, то, что выражено в произведении искусства и переживается нами под влиянием художественных воздействий, само по себе может быть рассматриваемо и понимаемо не только с художественной точки зрения, и, действительно, не только с художественной точки зрения воспринимается и понимается. Когда в стихах в художественно действенной форме рассказано о чувстве любви, о душевных страданиях и т. д., художественное восприятие создает в сознании слушателя эстетические образы, которые, раз создавшись, выходят из сферы искусства, вступают в мир наших привычных симпатий и антипатий и подлежат оценке по своему смыслу, как ценности нового, внеэстетического порядка — философские, моральные, религиозные или жизненные. Даже в живописи, в самом предметном из искусств, смысловые ассоциации и оценки играют большую роль; ошибкой импрессионистов и их последователей, ошибкой чрезвычайно типичной и распространенной, было именно желание изгнать до конца из живописи смысловые ассоциации, желание относиться ко всякой живописной задаче как к сочетанию линий, красок и форм, без всякой мысли о сущности предмета изображаемого. Между тем выразительность портрета или пафос религиозной живописи — это тоже задачи искусства как такового и трактовать художественное задание портрета или образ Мадонны как орнамент или красивый ковер — значит суживать задачи живописи как искусства. С этой точки зрения должны мы подойти к художественному различию между символизмом и новейшей поэзией. Поэты-символисты, стоявшие у пределов искусства, намеренной незавершенностью своих произведений могли действительно нарушать царственное равновесие произведения искусства, как думали о них теоретики акмеизма. И тем не менее, если бы Александр Блок владел искусством выразительного слова в менее совершенной форме, чем младшие акмеисты, он все же был бы неизмеримо значительнее их как поэт, дающий предчувствие до конца невоплощенных и невоплотимых душевных миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения.

1916 г.

О ПОЭЗИИ КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ

На протяжении многих веков истории поэтического искусства, за индивидуальным многообразием поэтических форм, нам кажется существенным противопоставить друг другу два типа поэтического творчества. Мы обозначим их условно как искусство классическое и романтическое. Обозначение это условно потому, что французский классицизм XVII и XVIII вв. и романтизм начала XIX в. являются лишь частными, исторически обусловленными примерами этого типологического противоположения. Как всякое историческое явление, романтизм и классицизм такого-то века представляют из себя живой индивидуальный факт, объединенный единством жизненного импульса; основы его лежат в области сверхэстетической и проявляются одновременно в различных сферах духовной культуры; определение в понятии, в особенности в понятии эстетическом, для такого факта всегда окажется и бедным, и недостаточным. Мы же говорим сейчас не об историческом явлении в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а о некотором постоянном, вневременном типе поэтического творчества. Исторические примеры послужат нам лишь материалом для систематического описания самого явления и его признаков.

Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам. Как искусный зодчий, он строит здание; важно, чтобы здание держалось, подчиненное законам равновесия; если здание укрепилось по законам художественного равновесия, цель поэта достигнута, он создал произведение искусства, прекрасное и совершенное. Классический поэт принимает в расчет лишь свойства материала, которым пользуется, и тот художественный закон, по которому расположен этот материал. Момент субъективный при этом в рассмотрение не входит: какое нам дело до «личности» и «психологии» зодчего, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание?

Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать нам о себе, «раскрыть свою душу». Он испо-

ведуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности. Он ликует от радости или кричит и плачет от боли; он проповедует, поучает и обличает, имеет тенденцию, если не всегда грубо-сознательную, то по крайней мере желание подчинить слушателя своему чувству жизни, показать ему, что́ раскрылось поэту в непосредственной интуиции бытия. Поэтому романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, «человеческим документом». Поэтому оно интересно в меру оригинальности и богатства личности поэта и в соответствии с тем, насколько глубоко раскрывается эта личность в произведении.

Поэмы Гомера, трагедии Шекспира и Расина (в этом смысле одинаково «классические»), комедии Плавта и Мольера, «Полтава» Пушкина и его «Каменный гость», «Вильгельм Мейстер» и «Герман и Доротея» Гете не заключают в себе для читателя никакого понуждения выйти за грани совершенного и в себе законченного произведения искусства и искать за ним живую, человеческую личность поэта, его душевную «биографию». Поэмы Байрона и Мюссе, «Новая Элоиза» Руссо и «Фауст» молодого Гете, лирика Фета и Блока и его драматические произведения («Незнакомка», «Роза и Крест») как будто приобщают нас к реальному душевному миру, лежащему по ту сторону строгих границ искусства. Критик классической эпохи, Лессинг, судил о произведении искусства с точки зрения его соответствия объективному канону прекрасного: оправдание трагедии Шекспира для него — в том, что она также достигает целей трагического искусства, хотя иными путями, чем античная трагедия. Напротив того, Гердер, критик романтического типа, подходит к произведению с точки зрения его генезиса: для него Шекспир и Софокл представляют различные духовные миры, из которых они выросли и которые выражают.

Классический поэт — мастер своего цеха. Искусство для него — «святое ремесло». Он знает и любит техническую сторону своего дела, он владеет материалом и вместе с тем охотно подчиняется его законам, как условиям, необходимым для эстетического совершенства. «Мастерство познается в самоограничении», — говорил Гете в эпоху своей поэтической зрелости <сонет «Природа и искусство» («Natur und Kunst...»), 1802>. Он не насилует материала и не борется с его законами. С этим связано консервативное, во всяком случае бережное отношение поэта к художественной традиции в области поэтического языка и стиля: в классическом произведении традиция предстанет перед нами не разрушенной, а по-новому углубленной. Каждый вид искусства, в своем законном своеобразии, каждый поэтический жанр, как особое композиционное задание со строго ограниченными возможностями художественных достижений, сохраняют для него свое значение, не сковывают, а окрыляют его творческую работу.

В противоположность этому для поэта-романтика законы и условия поэтического материала и формы являются досадными и

стеснительными «условностями». В своем стремлении к абсолютно выразительной форме, безусловно и до конца соответствующей его переживанию, он разрушает уже сложившуюся форму ради новой, более изменчивой и индивидуальной. Поэтому он скажет вместе с Фридрихом Шлегелем, что «произвол поэта не терпит над собой никакого закона» ‹Фрагмент, 1798›.[1] Разрушив условное совершенство классического искусства, романтическое творчество неизбежно вступает в период опытов, исканий, этюдов, незаконченных набросков. В сущности, его цель — абсолютное и свободное от всяких условностей выражение переживания — представляет бесконечное задание, реально неосуществимое, лишь намечающее предел осуществления. Вот почему романтики так остро ощущали недостаточность всякого искусства, «невыразимость» переживания в слове: стремление к безусловно соответствующей форме делало для них всякую конечную форму искажением истины и жизни. Вакенродер писал: «То невидимое, что веет над нами, слова не перенесут в нашу душу».[2] И вслед за ним — Тик: «О, бедное искусство, как детски беспомощны твои звуки перед мощным органным пением природы».[3] «Самый правдивый, — говорит Брентано, — лжет, когда хочет словами рассказать о своем чувстве». Не то же ли самое звучит в словах Тютчева, так полюбившихся в нашу неоромантическую эпоху: «Мысль изреченная есть ложь»?

Если классический поэт подчиняется условиям отдельных поэтических жанров и соблюдает границы между видами искусства, то романтические эпохи всегда сопровождаются сознанием условности и этих границ. Мы наблюдаем новый синкретизм поэтических жанров на иной основе, чем в древней хоровой синкретической поэзии, обыкновенно — с преобладанием лирического элемента: лирическую поэму, лирическую драму, лирический роман, поэмы и романы в драматической форме. Не менее показательным является синкретизм различных видов искусства. Поэзия стремится к слиянию с музыкой. В словесных симфониях своей сказочной драмы «Мир наизнанку» Тик задает вопрос: «Разве нельзя выражать мысли звуками и музыку мыслями и словами? О, что бы стали делать тогда поэты, какой бедный был бы язык и какая бедная музыка!».[4] Для Августа Шлегеля каждая картина имеет родственное ей музыкальное и поэтическое произведение. Рядом с мыслями о музыкальной поэзии и музыкальной живописи стоит идея музыкальной драмы как «синкретического произведения искусства» («Gesamtkunstwerk»). Музыкальная драма Вагнера родилась из духа романтизма, как и грандиозный замысел «Мистерии» Скрябина.

Пример Вагнера и, в особенности, Скрябина раскрывает еще одну сторону этого противоположения. Для поэта-классика искусство замкнуто в своей автономной области: это особый мир, требующий «незаинтересованного созерцания», отделенный от волевых стремлений и оценок, самодовлеющий и самоценный мир прекрасных форм. Для поэта-романтика искусство только тогда зна-

чительно, когда оно каким-то образом переходит за грани искусства и становится жизнью. Глаза ростовщика, оживающие в гоголевском «Портрете», показывают нам предельную направленность романтического искусства. Искусство, взятое только со своей эстетической стороны, для романтиков — нечто более бедное и менее нужное, чем жизнь: «стихотворчество», простое «деланье» стихов. Как характерны презрительные слова Байрона: «Я считаю, что предпочтение, отдаваемое писателям перед людьми деятельной жизни, всеобщее внимание к писакам и их писаниям являются доказательством нашей изнеженности, слабости, вырождения. Захочет ли тот писать, кто способен на что-нибудь лучшее? „Действия, действия, действия!“ — так говорил Демосфен. Действий! действий! — говорю я, а не писаний, и менее всего — стихов!» ‹дневниковая запись от 24 ноября 1813 г.›.[5]

В этих словах своих Байрон — не одинок. Романтический поэт чувствует себя не «стихотворцем», а жрецом, пророком, вождем и учителем. Поэзия для него религиозное делание, «теургия», то религиозное «действо», о котором мечтали Вагнер, Скрябин и Вячеслав Иванов, или политическое действие, подвиг и призыв. Поэтому в истории романтического искусства так часто наблюдается переход от поэзии к жизни, сопровождаемый отказом от «стихотворчества» как от праздной забавы, будь то в религиозном обращении немецких романтиков или Гоголя, будь то в политической деятельности Ламартина, Уланда и других. Старика Брентано однажды спросили, пишет ли он еще стихи. «Ради бога, — ответил Брентано, — как могу я думать о таких вещах? Я думаю о смерти. Разве вы никогда не думаете о смерти?».[6]

В конце XVIII в., на рубеже двух литературных эпох, остро обозначившееся различие между классическим и романтическим искусством было впервые формулировано Фридрихом Шлегелем. Для него классическое, или «объективное», искусство имеет своим объектом прекрасное как предмет «незаинтересованного созерцания». Романтическое искусство стремится к «интересному», «индивидуальному», «характерному», оно ищет «новых и сильных впечатлений», находится в вечных поисках неиспользованного «материала» — лишь бы только он «производил впечатление». Общего закона прекрасного оно не знает; от художника требует прежде всего «интересной индивидуальности», оригинального дарования: существует «столько отдельных манер, сколько художников». Многие признаки этого противоположения совпадают с указанными нами.

На основании этого общего эстетического построения представляется необходимым противопоставить две поэтики, принципиально различные по своему художественному закону; на частном примере двух современных поэтов (Александра Блока и Анны Ахматовой) мы уже наметили однажды это различие.[7]

1920 г.

НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ

(О. Мандельштам — «Tristia»)

«Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых „Тристиях", — глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость... Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином...»; «Серебряная труба Катулла: „Ad claras Asiae volemus urbes", — мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски».[1]

В таких словах современный поэт указывает путь от искусства сегодняшнего дня к классическому искусству.

Как всякая поэзия классического стиля, поэзия О. Мандельштама есть зодчество прекрасных форм. Какое дело нам до «психологии» зодчего, до его личных, человеческих переживаний, если здание держится, подчиненное законам художественного равновесия? Сам Мандельштам сознает себя поэтом-зодчим: «Камнем» называет он книгу своих стихов и хочет уподобиться в своем искусстве безымянным строителям средневековых соборов. Он не лирик, рассказывающий в стихах об интимном душевном переживании; он создает как бы объективные картины на темы, поэту заданные и от него не зависящие, — небольшие законченные описания, небольшие рассказы. Как всякий классик, он поэт-традиционалист. Как человек культурный и книжный, он вдохновляется не самой жизнью, а переработкой этой жизни в сложившемся до него культурном и художественном творчестве: «Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски». И вот в современном стихотворении — отголосок латинской элегии:

Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!

Перед нами ряд картин, которые показывает нам поэт, — старые и давно знакомые сюжеты в новой и неожиданно острой синтетической переработке.

Вот изображение Венеции, благородно дряхлеющей среди уже ненужных ей богатств:

Тяжелы твои, Венеция, уборы,
В кипарисных рамах зеркала.
Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла...

Вот в другом стихотворении — такое же проникновение в музыкальную стихию немецкого романтизма — песни Шуберта на слова Гете и Вильгельма Мюллера и характерный для позднего романтизма национальный ландшафт — шум отдаленной мельницы на ручье, запах цветущих лип и песни соловья:

В тот вечер не гудел стрельча́тый лес органа,
Нам пели Шуберта, — родная колыбель,
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель.

Старинной песни мир, коричневый, зеленый,
Но только вечно молодой,
Где соловьиных лип рокочущие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.

В таких синтетических описаниях и характеристиках искусство Мандельштама проявляется прежде всего в выборе деталей. Поэт не стремится к смутному эмоционально-лирическому воздействию; он строит стихотворение свободно и сознательно, как обдуманно и расчетливо расчлененное и организованное целое.

«Старое» Сити, «желтая» вода Темзы, «белокурый» и «нежный» мальчик, «веселые» клерки — как это все характерно для художественного мира диккенсовского романа! Или в стихотворении «Декабрист» — какие характерные детали воссоздают настроение освободительной войны против Наполеона и зарождающегося русского либерализма: «черные» квадриги нового Цезаря, дубовые рощи просыпающейся Германии, «голубой» пунш в стаканах молодых мечтателей, «вольнолюбивая гитара» — воспоминание рейнского похода:

Шумели в первый раз германские дубы,
Европа плакала в тенетах,
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

Бывало, голубой в стаканах пунш горит.
С широким шумом самовара
Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая гитара.

Мастерство Мандельштама особенно ярко сказывается в точных и кратких, как бы эпиграмматических характеристиках, как та, которой заканчивается приведенный отрывок. Например: «Я вспомню Цезаря прекрасные черты — Сей профиль женственный с коварною горбинкой!». Или о кремлевских соборах, построенных итальянскими зодчими: «Успенье нежное — Флоренция в Москве». Такими эпиграмматическими строчками поэт любит заканчивать стихотворения. Рассказывая о певцах-бедуинах в аравийской пустыне, поэт завершает свой рассказ словами: «Все исчезает — остается Пространство, звезды и певец!». Или в стихотворении о троянском походе: «И море Черное, витийствуя, шумит И с тяжким грохотом подходит к изголовью». Нередко перед окончанием стихотворения — внезапный разбег: в крымской идиллии описывается тихая белая комната; присутствие порядливой хозяйки вызывает мысль о верной Пенелопе, и возникает торжественный и важный образ Одиссея, возвращающегося из неведомых скитаний:

Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена, — другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Итак, поэтическое искусство — строгое и сознательное, любовь к точному определению и эпиграмматической формуле. Но за внешней сдержанностью поэта классического стиля какая фантастическая неожиданность, какие гротескные изломы в сочетании поэтических образов! Мандельштам любит соединять в форме метафоры или сравнения самые отдаленные друг от друга ряды понятий. Как Гоголь или — из современных поэтов — Маяковский, он позволяет себе сознательно нарушать привычную разъединенность, установившуюся иерархию наших художественных представлений. Счетоводная книга в конторе Домби-отца напоминает ему жужжащий улей:

Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

Выступление Италии против Германии в мировой войне сравнивается с неуклюжими прыжками курицы, пытающейся взлететь:

Италия, тебе не лень
Тревожить Рима колесницы,
С кудахтаньем домашней птицы
Перелетев через плетень?

Ночная набережная Невы, по которой проносятся автомобили, наполняется стальными светящимися насекомыми:

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает,
Но, как медуза, невская вода
Мне отвращенье легкое внушает.
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.

Чем дальше развивается творчество Мандельштама, тем свободнее, смелее и неожиданнее его метафорические полеты — фантастические и причудливые прыжки с трапеции на трапецию:

Когда на площадях и в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.

В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валгаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно.

Это сознательное нарушение иерархии понятий создает впечатление причудливого гротеска. Несколько лет тому назад в статье «Преодолевшие символизм» (1916) мне пришлось уже указывать на это основное свойство художественного дарования Мандельштама; его новые стихи подтверждают мнение, высказанное мною тогда. Как Гофман или Гоголь, фантасты в области сюжета, Мандельштам — величайший фантаст словесных образов; и как Гофман соединяет фантастику содержания с математической строгостью в художественном построении своих новелл, так Мандельштам выражает свои фантастические сочетания разнороднейших художественных представлений в классически строгой и точной эпиграмматической формуле. Математическая фантастика, разгул воображения, опрокидывающий привычные связи представлений, — и высшая сознательность умного зодчего! Мы можем сказать поэту его же словами:

А ты ликуешь, как Исайя,
О рассудительнейший Бах!

1921 г.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА

Опыт сравнительно-стилистического исследования

ВВЕДЕНИЕ

За последнее время в литературной критике и в науке о литературе все более настойчиво выдвигается изучение вопросов исторической и теоретической поэтики — проблемы стиля в широком смысле слова. Изучение поэтического произведения с этой точки зрения ставит историю литературы в один ряд с другими науками об искусстве, от которых она отличается особыми свойствами подлежащего ей художественного материала и приемов его обработки. Материалом поэзии является слово. Мы понимаем историю поэзии как историю словесного искусства.

Первой задачей исследователя вопросов поэтики является установление в изучаемом произведении тех или иных поэтических приемов, с помощью которых словесный материал возводится в достоинство эстетического факта. Прав тот ученый или критик, который обогащает наше знание поэтического произведения, констатируя в его составе подлинно существующие художественные факты — приемы поэта. Но описание отдельных приемов, даже наиболее употребительных у данного поэта, — только начало художественного исследования. Приемы в произведении искусства не самоценные и обособленные природные факты. Как факты эстетические, они обладают известной направленностью или внутренней телеологией, осуществляют какое-то задание, которое одновременно раскрывается в целой системе художественных приемов. Задача исследователя поэтики — представить живое, индивидуальное единство художественного произведения как систему взаимодействующих и взаимообусловленных, а не случайно сосуществующих приемов, связанную единством художественного задания — так, что присутствие одного приема с необходимостью требует присутствия других, аналогичных, и все они вместе выражают в отдельных сторонах произведения то же единство поэтического стиля. Понятие стиля как единства или системы художественных приемов, внутренне связанных и взаимно обусловленных, получило широкое распространение в истории изобразительных искусств (романский, готический стиль и т. п.). В том же смысле мы можем говорить и в истории поэзии об ин-

дивидуальном стиле Пушкина или Брюсова, об исторической традиции стиля классического или романтического. Мы мыслим при этом, что выбор поэтических тем и их обработка, словарь и словоупотребление, поэтический синтаксис, ритмика и словесная инструментовка и т. п. подчиняются у данного поэта или в данную эпоху некоторому общему формирующему принципу или художественному закону, существование которого обусловливает собой телеологическую связь между отдельными приемами. Это формирующее начало («энтелехию») мы можем назвать «душой» поэтического произведения или «душой» поэта, усматривать в нем то основное «чувство жизни», ту своеобразную «интуицию бытия», которая открывается поэту или целой эпохе и составляет как бы поэтическое знание, принесенное ими в мир. Оно тождественно для нас с основным художественным впечатлением, которое мы получаем от произведения искусства. Подвергая это впечатление научной обработке, мы получаем систему формально-эстетических понятий (приемов), установление которой и является целью историко-поэтического исследования.

Задача настоящей работы — описание стиля Валерия Брюсова, с одной стороны — в связи с поэтикой русских символистов и романтиков, с другой стороны — на фоне враждебной романтизму классической традиции Пушкина. Мы исходим из подробного разбора эротических баллад из сборника «Риму и миру», в которых основная тенденция стиля Брюсова выражается особенно отчетливо. Конечно, распространение на все творчество поэта тех фактов, которые получены путем анализа этих девяти стихотворений, принадлежащих одному поэтическому жанру и одному периоду творчества, требует некоторой осторожности: как автор произведений чистой лирики, стихов о современности или эпических поэм, Брюсов ставит себе другие задания, отражающиеся и на особенностях стиля. Тем не менее, ограничив себя сознательно в выборе материала для исследования, мы полагаем, что собранные нами факты обладают достаточной типичностью и подтверждаются на всем протяжении творчества Брюсова, давая, таким образом, основание для характеристики его поэтического искусства в целом. Более того, именно «Баллады» Брюсова могут быть сделаны исходной точкой для более широкого исследования, определяющего место поэта в литературной традиции. Не раз высказывалось мнение, что Брюсов является хранителем поэтического наследия Пушкина, единственным поэтом классиком в современную эпоху, развивающуюся под знаком нового романтизма. Брюсов сам охотно выступал в этой роли, не только как знаток и ценитель Пушкина, но как его продолжатель и верный ученик. «Баллады», на первый взгляд, как будто подтверждают это установившееся мнение: нельзя не признать, что автор «Баллад» вдохновляется эротической поэзией Пушкина, особенно стихотворным отрывком «Египетских ночей». Однако внешнее сходство темы, при более пристальном изучении, делает лишь

очевиднее коренную противоположность между поэтическим искусством Брюсова и Пушкина. Брюсов пользовался материалом пушкинских тем, его образов и слов, но подчинял этот материал совершенно иному художественному закону, глубоко чуждому поэзии Пушкина. Не так давно Брюсов сделал попытку закончить «Египетские ночи»; его новая поэма представляет любопытный факт своеобразного истолкования одним поэтом органически ему непонятного замысла другого поэта. Брюсов старается освоить пушкинский отрывок с помощью привычных ему эстетических категорий, превратить поэму Пушкина в новую эротическую балладу Брюсова.

Для того чтобы последовательно обнаружить особенности брюсовского стиля и его отношение к пушкинской традиции, мы разберем сначала формальное строение «Баллад»; после этого мы рассмотрим новые «Египетские ночи» и откроем в них следы глубокой переработки пушкинского замысла в духе брюсовской поэтики. Сравнение должно показать нам противоположность этих двух стилей, чрезвычайно существенную для исторического рассмотрения. Как все русские символисты, Брюсов является поэтом-романтиком, завершителем той поэтической традиции романтизма, которая вытеснила в русской поэзии XIX в. традицию Пушкина и его предшественников, Державина и Ломоносова. Можно думать, что материал, собранный на этом конкретном случае столкновения классической темы, заимствованной у Пушкина, и романтической обработки, принадлежащей современному поэту, подвинет несколько теоретическое изучение поэтики Пушкина и его поэтической традиции. В этом смысле у нас до сих пор еще сделано очень мало.

Ни судить, ни осуждать Брюсова мы не желаем. Сравнение его поэтики с поэтикой Пушкина послужит лишь к выяснению характерных особенностей той и другой. Историк литературы не оценивает, а описывает поэтическое своеобразие изучаемого произведения. Те же особенности поэтической формы могут быть использованы разными поэтами с различным успехом, с разной художественной действенностью и убедительностью. Наша задача — констатировать самые особенности.

Глава I

ЭРОТИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ ИЗ СБОРНИКА «РИМУ И МИРУ»

Общий замысел и внутренние образы

Вся книга «Риму и миру» («Urbi et Orbi») разбита на несколько циклов по поэтическим жанрам: «Песни», «Баллады»,[1] «Элегии», «Сонеты и терцины» и т. д. В этом случае Брюсов от-

ступает от обычного деления на циклы по содержанию (ср. в сборнике «Венок»: «Вечеровые песни», «На Сайме», «Правда вечная кумиров» и т. д.). Таким образом, называя эту группу стихотворений балладами, он, очевидно, имеет в виду некоторую особенность формального строения, присущую всем рассматриваемым стихам. Поэзия XIX в. заимствовала термин «баллада» из английской народной поэзии; английские и немецкие романтики подражали традиционным особенностям этого народного жанра; постепенно, однако, этот термин получил более общий смысл. Обычно он обозначает теперь краткое лиро-эпическое стихотворение, небольшое повествование, окрашенное лирически и нередко развертывающееся как драматический монолог или диалог.

Лирическая окраска эпического повествования достигается у Брюсова прежде всего тем, что баллады его в большинстве случаев представляют лирический монолог. В уста героя поэт влагает лирически взволнованный рассказ о пережитом им событии: сам поэт как будто говорит словами героя, объективируя свое лирическое чувство в драматическом образе героя баллады. «Раб» — это лирический рассказ раба об одной любовной ночи. «Пеплум» — лирическое повествование гетеры об одной из ее ночей. «Рабыни» — лирический рассказ рабыни о своей любви к царевне. «Адам» — лирическое обращение отца к дочери, заключающее эмоционально окрашенное повествование о прошлом (о грехопадении). «У моря» — рассказ девушки. Баллады «Помпеянка», «Путник» и «В сумраке» в большей своей части заключают монолог или диалог. По этому признаку целый ряд стихотворений Брюсова может быть причислен к балладам (например, стихотворения «Адам и Ева», «Орфей и Евридика», «Медея», «Клеопатра» — вообще весь отдел «Правда вечная кумиров» в сборниках «Венок» и «Все напевы»). Вкладывать личное лирическое волнение в образы созданных им героев, выражающих свою сущность и мечту поэта в лирически окрашенном повествовании, в форме монолога, обращенного к идеальному слушателю, таков излюбленный поэтический прием Брюсова. Мы можем, при случае, привлекать для объяснения баллад из сборника «Риму и миру» другие стихотворения, принадлежащие к балладному жанру в понимании Брюсова и одинаковые с ними по общему замыслу.

Герои брюсовских баллад, словами которых поэт выражает свое лирическое волнение, имеют строго определенные художественные особенности и принадлежат к однородной сфере поэтических образов. В центре каждой баллады стоит «она». Она — царица (*Р*) или царевна (*Ри*, *Пт*); гетера (*П*, *Па*) или дева (*А*); в одном случае — две героини: гетера и дева (*С*). Впрочем, брюсовская царица похожа на гетеру, и гетера царственна в любви; впоследствии он соединил оба определения героини в образе Клеопатры, «венценосной гетеры»:

Чу! это песня слышна
В честь венценосной гетеры.

(«Гребцы триремы»)

Какими словами определяет Брюсов явление своей героини? В балладе «Раб» она — «прекрасная» («И он скользнул к лицу прекрасной...»), «прекраснейшая из всех цариц» и — еще раз — «прекрасная и безгрешная» («Такой прекрасной и безгрешной, Что было тягостно очам»). Отметим еще ее «пламенный и черный взор». В «Рабынях» говорится:

Она была как свет *прекрасна*,
И как сияние *светла*...

Она — «ангел»; рядом с нею рабыни — «Близ ангела две дщери тьмы». Образ света возвращается в «Адаме»: «Ты светла, как мать, как Ева...». В «Путнике» — опять образы света и та словесная формула, которая уже встречалась как определение «царицы» в балладе «Раб»:

Она — *прекрасна и безгрешна*,
Она — как юная *заря*.

Две героини стихотворения «В сумраке» соединяют контрастные образы света и тьмы, уже намеченные в «Рабынях»:

Смуглый лик мой — вызов взглядам,
Как *рассвет* — бледна сестра!

Таким образом, «ее» явление определяется у Брюсова образами света (или тьмы) в их высшей, односторонней напряженности, словами, говорящими о безотносительной, недетализованной красоте, обобщенной и всегда одинаковой («прекрасная» и «светлая»).

Образ героя не менее односторонен и последователен. В балладе «Раб» он — только юноша, но юноша властный, потому что она — «покорная» («И *юноша* скользнул к постели. Она, покорная, ждала...»). «Пеплум» опять говорит о юноше, подчеркивая эмблематическими аксессуарами его воинственную мужественность и красоту («*Статный юноша* пройдет, *Щит* о *меч* случайно брякнет...»). «Рабыни» настойчивее развивают ту же тему — его мужественности, силы и красоты:

Он был *царевич и мужчина*,
Он был и *силен и красив*...

«Красивый юноша» — повторяет баллада «Путник», юноша царственный в своей осанке («И путник, взор подняв неспешно, Глядит, как *царь*, на дочь царя»). Красота и мужественность, а также

качества, производные от мужественности, — властность, царственность, сила как наиболее общие признаки сопутствуют явлению брюсовского «юноши».

Не только в своеобразном и одностороннем выборе героев баллады, но и в самой обстановке ее проявляется основное лирическое настроение этих стихов. Обстановка любви определяется многочисленными экзотическими аксессуарами. Как признак власти «царицу» или «царевну» окружают «рабы» и «рабыни», «прислужницы», «эфиопы» и «эфиопки» (последнее слово особенно полюбилось поэту, как «экзотическое»).

И вдаль пошла — среди напева
За ней толпившихся рабынь

— вот признак царственного величия и недоступности в балладе «Раб». Или в «Рабынях»:

Она — царевна, мы — рабыни.
Две эфиопки, целый день
Мы веер двигали павлиний,
Ей тихо навевая тень.

В «Путнике» царевну сопровождают «эфиопские рабы»: они упоминаются два раза, в начале и в заключении действия («С ней эфиопские рабы...»). Признак гневного величия царевны — «Лежат невольники у ног». Царственные услады, которые она предлагает своему возлюбленному: «Рабыни умастят тебя».

Среди эмблематических аксессуаров балладной эротики главную роль играет «ложе» любви. В балладе «Раб» «ложе» упоминается три раза. В «Рабынях» — два раза «ложе» и один раз «ложница». Еще более внешний эмблематический характер имеют такие предметы экзотической обстановки, как «лампады», «опахала» и т. д.: «Лампад светильни прошипели...» (*Р*); «О, скорей гасите свечи!» (*П*); «Мы веер двигали павлиний...», «Опять качали опахало...» (*Ри*). Наконец, целое сплетение экзотических аксессуаров царственной любви и наслаждения мы имеем в балладе «Путник» — «беломраморные ступени», ведущие из дворца в «тихий сад», «аллеи сада», «цветы», «лепет пальм» и «шум фонтанный»:

Лепечут пальмы; шум фонтанный
Так радостен издалека,
И ветер, весь благоуханный,
Летит в пустыню с цветника.
. . . .
Я уведу тебя к фонтанам,
. . . .
Фонтаны бьют. Лепечет рай.

Таким образом, экзотическая обстановка соответствует действующим лицам — торжественная, пышная, яркая, без полутонов, без переходов.

Словесные темы

Изображение действующих лиц и обстановки экзотической любви показывает нам особенный характер тех внутренних образов, в выборе которых поэт проявляет свою лирическую односторонность. Только то, что соответствует его поэтическому чувству, эмоционально взволнованному, напряженному и яркому, может быть использовано в балладе как образное выражение этого чувства. Но еще ближе мы подойдем к тематической характеристике эротических баллад, если мы исследуем состав тех слов и словесных образов, которыми распоряжается поэт для выражения своего чувства. Брюсов не пользуется большим запасом слов: он постоянно возвращается к тем же излюбленным словам, подходящим к общему стилю его искусства. Не всегда это — то же любимое слово, но всегда — одинаковое художественное понятие, основная линия, тенденция — тот же внутренний поэтический образ, для которого подыскиваются соответствующие слова в ограниченном круге словесно-поэтических возможностей. Даже скудный материал девяти стихотворений дает возможность отметить любимые брюсовские слова и образы: расширение круга исследования, привлечение нового материала только подтверждает состав этого поэтического словаря, всегда одинаково характерного для Брюсова.

Особенное значение в поэзии Брюсова имеют образы страсти, Брюсов по преимуществу — поэт страсти. Он писал в 1904 г.: «Страсть — это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти... Ценность страсти зависит не от нас, и мы ничего не можем изменить в ней... Наше время, освятившее страсть, впервые дало художникам возможность изображать ее, не стыдясь своей работы, с верой в свое дело... Целомудрие есть мудрость в страсти, сознание святости страсти. Грешит тот, кто к страстному чувству относится легкомысленно».[2] В книге «Венок», в отделе «Правда вечная кумиров», поэт воздвиг словесный памятник Антонию, как герою и мученику страсти:

Ты на закатном небосклоне
Былых, торжественных времен,
Как исполин стоишь, Антоний,
Как яркий, незабвенный сон.

Боролись за народ трибуны
И императоры — за власть,
Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил — страсть!

Страсть как вершина жизни, напряженная, яркая, исступленная, изысканная или извращенная, составляет основную тему брюсовских «Баллад»; как и для всей эпохи индивидуалистического сим-

волизма, она является главным источником поэтического вдохновения (ср. в особенности лирику Бальмонта). Говоря о страсти, Брюсов не выходит, однако, из узкого круга словесных образов, создающих впечатление безотносительной насыщенности страстного горения.

Самые слова «*страсть*», «*страстный*» принадлежат к наиболее употребительным брюсовским словам: «...взор, сухой и страстный...» (*Р*); «Страсти, медленно пьянящей...» (*П*); «Она к нам в душу тенью страстной... вошла» (*Ри*); «...как знак бессмертной страсти...», «...страсти, перешедшей за предел!» (*Па*); «В содроганьях страсти и печали...», «...в сладострастной дреме...» (*Ра*).

Признаком страсти является «*дрожь*», «*содроганье*»: «И весь дрожал я, очарован...», «Их содроганий...», «Еще дрожащих в смене грез!» (*Р*); «Дрожь в руках и взоры смутны...» (*П*); «В содроганьях страсти и печали...» (*Ра*). Ср. также «дрожь» как выражение других душевных волнений: «И вздрогнула она от гнева...» (*Р*); «Царевна смотрит в детской дрожи...», «Бледнеет и дрожит царевна» (*Пт*). Из других циклов: «На крыльях страсти задрожать!» («В полдень»); «В объятьях тщетно мы дрожим» («Мгновения», 1).

Орудием страсти является «*тело*». Брюсов с любовью повторяет слово «тело»: «С тишиной роднится тело...» (*П*); «В опочивальне к телу тело...» (*Ри*); «Яды ласк и тайны тела...» (*С*); «И двое тел, как знак бессмертной страсти...», «Живое изваянье вечных тел...» (*Па*).

Другое слово, означающее телесную близость, страстное прикосновение, — «*ласки*», — неотъемлемая принадлежность этого словаря: «Ласк и мук без промедленья» (*П*); «И этих ласк, и этих губ?», «Но ласк не пожелает труп!» (*Ри*); «Яды ласк...» (*С*).

Напряженность страсти выражается в излюбленных метафорах «*пламени*» (горения, огня) и «*опьянения*»: «Пред взором, пламенным и черным...» (*Р*); «Это ль пламя? это ль кровь?» (*П*); «Пламя мне палило кровь» (*А*); «И очи бегло ей обжег...» (*Р*); «В уголь нам сожгло сердца» (*А*); «Углем уст мы жадно будем Припадать к твоей груди», «Сумрак жгучий...» (*С*) и «Меня мечтанья опьяняли...» (*Р*); «Нас пьяня единым хмелем...» (*С*). В других стихотворениях эти словесные образы чрезвычайно многочисленны: «И опаленны и бессильны...» («Мгновения», 1); «Твои касанья — из огня!» («Адам и Ева»); «Моя сожженная душа!» («Кубок»); «Мне в полдень пламенный дано Из чаши длительно-сжигающей Испить священное вино» («В полдень»). Целые стихотворения возникают из распространенной метафоры страсти как «огня» и «опьянения». Ср., например, «Мгновения», 1:

Костра расторгнутая сила
Двух тел сожгла одну мечту,
И влага страсти погасила
Последних углей красноту.

И опаленны и бессильны
В объятьях тщетно мы дрожим:
Былое пламя — прах могильный,
Над нами расточенный дым.

Но знаю, искра тлеет где-то,
Как феникс, воскресает страсть, —
И в новый вихрь огня и света
Нам будет сладостно упасть!

Или в соединении с традиционной темой мотылька, летящего на огонь:

Я — мотылек ночной. Послушно
Кружусь над яркостью свечи.
Сияет пламя равнодушно,
Но так ласкательны лучи.
. . . .
Хочу упиться смертью знойной,
Изведать сладости огня.
Еще один полет нестройный,
И пламя обовьет меня.

Или как лирическая тема в стихотворении «Кубок»:

Вновь тот же кубок с влагой черной,
Вновь кубок с влагой огневой!
Любовь, противник необорный,
Я узнаю твой кубок черный
И меч, взнесенный надо мной!

О, дай припасть устами к краю
Бокала смертного вина!

Но особенно характерны для Брюсова словесные образы страсти как *муки*, как *страдания*, — «муки», «пытки», «стоны», «яды» и «отравы» любви, образ «крови» как причастный страстному действию: «Я хочу жестоких мук, Ласк и мук без промедленья» (*П*); «Слаще пытки вашей, палачи!» (*Ра*); «...стонов их» (*Р*); «Жуткий шорох, вскрик минутный...», «Яды ласк...» (*С*) и «Дроблю гранит, стирая кровь» (*Р*); «Это ль пламя? это ль кровь? Кровь, текущая по ранам?» (*П*); «Прижать кровавые уста» (*Ри*); «Пламя мне палило кровь» (*А*). В других стихах эти метафоры встречаются также очень часто: «...истома муки страстной...» («Клеопатра»); «В сладостной муке...» («Мгновения», 5); «Кто связал нас мукой страстной?», «Где же мы: на страстном ложе Иль на смертном колесе?» («В застенке»). И здесь словесная метафора распространяется нередко на целое стихотворение, становится лирической темой («Пытка», «В застенке», «В трюме», «Из ада изведенные...», «Мука сладострастия...» («Мгновения», 2) и т. д.). Метафора как бы реализуется в стихотворении, развертывается в метафорический сюжет:[3] возлюбленная—палач, поэт—узник, осужденный на пытку и казнь. Ср., например, «На нежном ложе»:

Ты песен ждешь? — Царица, нет их!
В душе нет слов, огня — в уме.
А сколько громких, сколько спетых —
Все о тебе — в моей тюрьме!

Одна мечта, одна тревога
Была со мной в аду моем:
Сойдешь ли ты, как ангел бога,
Ко мне. сегодня, с палачом?

И свет являлся. Там, у двери,
Рабы сдвигали копья в строй,
А ты, подобная пантере,
Свой бич взносила надо мной.

О, этот бич! Он был так сладок!
Пьянил он, как струя вина!
И ты, — загадка из загадок! —
Давала кубок пить до дна!

Если в образах страсти Брюсов выражает безусловную напряженность чувства, без оттенков и дифференциации, соединяя в одном переживании крайности восторгов и мучительных страданий, то и другие словесные образы в его «Балладах» подчиняются этому общему стилю, господствующему в основном замысле и в каждой детали. Любимые словесные образы Брюсова — это образы *света* и *тьмы*, те и другие — в крайнем сгущении и напряжении. В иных примерах они имеют метафорический смысл, как родственный образ «пламенной» страсти; в других они, во всяком случае, соответствуют общему тону, как бы эмблематической окраске всего стихотворения.

Для обозначения тьмы особенно употребительно слово «*сумрак*», не как светотень, а как мрак, господствующий над противоположным ему началом света: «Набегает сумрак вновь, Сумрак с отсветом багряным...» (*П*); «Сумрак жгучий, сумрак душный...» (*С*); «Нас разводит сумрак» (*Ра*). И в метафорическом перенесении на внутренний мир души: «Знаю сумрачный наход Страсти...» (*П*). В более поздних стихах: «Я была безвольна В сумраке без дня...» («Два голоса»).

Рядом с этим словом для обозначения внешней тьмы, ощутимой для глаза, употребляется слово «*мгла*»: «Настала тишина и мгла» (*Р*); «Я хочу вступить во мглу» (*П*); «Друг о друге грезим в тайне мглы» (*Ра*). Или слова «*темнота*», «*темнеет*»: «Дала нам смелость темнота...», «И с этих пор едва темнело...» (*Ри*); «И весь день, пока на темной стали...» (*Ра*).

В то же время внутреннюю тьму, душевную муть или смущенье означают слова «*мутный*», «*муть*», «*смутный*»: «... взоры смутны...» (*П*); «...образ смутный...» (*С*); «...в смутном сне...» (*П*).

Некоторое оформление образам мрака дают слова *«тень»* и *«ночь»*. В буквальном смысле, по отношению к внешнему миру: «Вдоль стены, укрыта тенью...» (*П*); «Ей тихо навевая тень», «И тих был ветер меж теней» (*Ри*); «Теней муть...» (*С*). И с метафорическим перенесением на мир душевных явлений: «Она к нам в душу тенью страстной... вошла» (*Ри*). Многочисленны примеры слова *«ночь»*: «И в ту же ночь я был прикован...», «Я был свидетель чар ночных...», «Но эту ночь я помню! помню!» (*Р*); «Знаю: ночь посвящена Наслажденью и паденью», «Ночь — как тысяча веков, Ночь — как жизнь в полях за Летой» (*П*); «Звезды выступят в ночи» (*А*).

Как цветовое обозначение тьмы довольно редко встречаются слова *«черный»* и *«смуглый»*: «Пред взором, пламенным и черным...» (*Р*); «Черный плащ его, как дым...» (*П*); «Смуглый лик мой...» (*С*).

Рядом с образами тьмы, безраздельной, абсолютной, недифференцированной, — образы *«света»* в крайнем напряжении и предельной силе. Речь идет иногда о физическом свете, контрастирующем с физической тьмой: «Свет померк, померкли речи» (*П*). Чаще, однако, — о метафорическом перенесении образа света на явления душевной жизни, для обозначения безусловно властвующей красоты душевной и физической: «Она была как свет прекрасна И как сияние светла» (*Ри*); «Ты светла, как мать, как Ева...» (*А*) — абсолютная, недетализованная, идеальная красота. К образам света относятся также сравнения с зарей, с рассветом: «Как рассвет — бледна сестра!» (*С*); «Она — как юная заря» (*Пт*). Образы света многочисленны в других стихах: «Светлый Бальдер!.. Как звезда сияешь ты!» («Бальдеру Локи»); «И в новый вихрь огня и света...» («Мгновения», 1).

Красочным обозначением света являются слова *«белый»*, *«бледный»*: «Пеплум мой, как саван белый», «Глянет утро взором белым», «Стен воскресших белизна Оттеняет пеплум белый» (*П*); «К ногам белее белых лилий...» (*Ри*); «Скроет белость этих плеч» (*А*); «По беломраморным ступеням...», «Бледнеет и дрожит царевна» (*Пт*); «...бледна сестра!» (*С*); «...не дыша, бледнея...» (*Па*).

Между светом и тьмой в их контрастной напряженности Брюсов не знает переходов, оттенков и ступеней. Он беден красками: белый и черный — любимые красочные обозначения, при этом часто они имеют эмблематический смысл, как в сочетаниях «белый саван», «белые лилии», «белые плечи». Другие красочные обозначения встречаются очень редко, эстетически не дифференцированны и всегда эмблематически заменяют собой некоторое настроение или идею, привычно связанную с этим цветом. Ср.: «Сумрак с отсветом *багряным...*» — и сейчас же дальше пояснение: «Это ль пламя? это ль *кровь?*» (*П*). Не правильно ли будет предположить, что «златотканый покой» царевны также имеет в виду не цвет золота, а его блеск и пышность (по смыслу: «в пышном,

богатом покое»)? Характерно, что в описании роскошного дворца морского царя (*М*) Брюсов не дает ни одного упоминания о цвете, а говорит лишь о блеске, горении и сверкании:

В *блестящих* залах из коралла,
Где жемчугов *сверкает* ряд,
Я, вся волнуясь, различала
Подводных дев *горящий* взгляд.

Общему характеру этих словесных тем, их безотносительной насыщенности и напряженности, соответствуют оценочные эпитеты, которыми так богата поэзия Брюсова. И здесь красота и страсть являются поэту в абсолютной силе, без оттенков, без смягчений и колебаний.

Оценка внешнего впечатления дается обычно словом «*прекрасный*», самым общим и безусловным из всех возможных слов; оценка внутреннего душевного движения — словами «*сладостный*» и «*отрадный*». Пример оценки внешних, объективных фактов: «Прекраснейшей из всех цариц», «и он скользнул к лицу прекрасной...», «Такой прекрасной и безгрешной...» (*Р*); «Она была как свет прекрасна...» (*Ри*); «Она — прекрасна и безгрешна...» (*Пт*). Несколько сдержаннее: «Красивый юноша-прохожий...» (*Пт*). Примеры оценки субъективного душевного переживания: «Сладко нежит тишина...» (*П*); «Нет, не юность в сладкой дрожи...» (*А*); «Отрадой сладостной вошла» (*Ри*); «И, быть может, нет для нас отрады Слаще пытки вашей, палачи!» (*Ра*).

Рассмотренные до сих пор словесные темы «Баллад» представляют известное стилистическое единообразие; образы страсти как пламени и опьянения, как радости и страдания; образ красоты как света и, в связи с этим, общая, безотносительная, эмблематическая окраска внешнего мира и внутреннего переживания в светлые и темные тона в контрастном напряжении; наконец, обилие оценочных эпитетов, в которых выражается безусловная сила и яркость переживания. Все эти особенности словесных образов сближают поэзию Брюсова с поэтическим творчеством первого поколения русских символистов (Бальмонта и др.), поэтов индивидуалистического типа, искателей напряженного переживания как самого ценного содержания жизни.[4] Другая группа повторяющихся тем сближает Брюсова с мистическими течениями символизма: это образ «*тайны*» и «*чуда*», делающий переживание мира сказочным, таинственным и чудесным. Любовь как тайна и как таинство, как священнослужение, ложе любви как храм — эти лирические темы использованы Брюсовым в других стихотворениях и стихотворных циклах (стихотворения «Таинства ночей», «В Дамаск», «Жрице луны», «В ночном безлюдии», в особенности цикл «Мгновения»). Ср., например, стихотворение, начинающееся словами:

Серафимов вереницы
Наше ложе окружили.
Веют в пламенные лица
Тихим холодом воскрылий.

Или ср. элегию «В Дамаск»:

Губы мои приближаются
К твоим губам.
Таинства снова свершаются,
И мир как храм.

Мы, как священнослужители,
Творим обряд.
. . . .

Такие примеры представляют как бы реализацию в метафорической теме целого стихотворения романтической метафоры: «тайны страсти», «таинства любви»; ср. в «Таинствах ночей»: «Хранятся в памяти, как в темной книге, Свершившиеся таинства ночей...». В «Балладах» напомним изображение царицы, «покорно» ожидающей страстного свидания с возлюбленным:

Она вошла стопой неспешной,
Как только *жрицы* входят в храм... (*Р*)

Говорится о *«тайне»*: «...тайны тела...» (*С*); «...в тайне мглы» (*Ра*); «Всего, что тайно кроет ложе...» (*Р*); «...мечты не утаили...» (*Ри*); «Плод познанья — я таю» (*А*). Говорится о *«чарах»*: «...свидетель чар ночных...» (*Р*); «...очарован Предчувствием...» (*Р*). Употребляется слово *«бред»*: «И было все на бред похоже!» (*Р*). Словесные образы *«грезы»* и *«мечты»* относятся к той же области жизни-сказки: «Еще дрожащих в смене грез!», «Предчувствием безвестных грез» (*Р*), «Друг о друге грезим в тайне мглы» (*Ра*). Сюда же должны быть причислены по своей эмоциональной окраске такие слова, как *«тишина»* (*«тихий»*) и *«сон»*: «Настала тишина и мгла» (*Р*); «Сладко нежит тишина, С тишиной роднится тело...» (*П*); «Жуткий шепот в тишине», «В тишине мелькнувший звук...» (*С*); «Ей тихо навевая тень», «И тих был ветер меж теней» (*Ри*); «...тихий сад...» (*Пт*) и «...жизнь немела в сне ночном...» (*Ри*); «...как в смутном сне...» (*Па*); «Сплю в воде, лучом согретой...» (*П*); цепи «дремлют» (*Пт*) и т. д.[5]

К области тем, сближающих поэзию Брюсова с мистическим течением символизма, относятся словесные темы *«предела»* и *«беспредельности»*, означающие достижение чувством бесконечной напряженности, родственной мистическим переживаниям. Отметим такое выражение:

Чтоб память не угасла во вселенной
О страсти, *перешедшей за предел*! (*Па*)

Или еще:

Мы постигли мирозданье
Навсегда и до конца! (*А*)

Или в других стихах:

Где я *последнее* желанье
Осуществлю и утолю?
Найду ль немыслимое знанье,
Которое, таясь, люблю?

(«Последнее желанье»)

Самая гиперболичность этих словесных выражений служит косвенным доказательством ощущения чрезмерности, безграничности переживаемого:

Я, свободный, я, бескрылый,
Жаждал *в небе потонуть*. (*А*)

Или еще:

Ночь — как *тысяча веков,*
Ночь — как жизнь в полях за Летой. (*П*)

Или в «Элегиях», где изображение конца мира сливается с рядом образов, выражающих последнее напряжение любовного экстаза:

И мне представилось: сбылась судьба земного.
Нет человечества! Ладью влечет хаос!
И я, встречая смерть, искал поспешно слова,
Чтоб трепет выразить последних в мире грез.

(«Свидание»)

Для этих тем мы не находим у Брюсова постоянных слов, зато встречаем типичную словообразовательную форму: обильное употребление качественных слов с отрицательной частицей «без», уничтожающей относительные и конечные определения понятия. В этой особенности стиля («бесконечный эпитет») русские символисты сходятся с немецкими романтиками.[6] Ср., например, слова «бессмертный» (*Па*), «безвестный» (*Р*), «безгрешный» (*Р*, *Пт*), «бесконечность» (*М*), «безбрежный» («К устью!»), «безмерный» («Город женщин», «В полдень»), «безобразный» («Таинства ночей»), «бездонный», «бездна» («Одиночество», «Видение крыльев»), «бессильный», «бессилие» («Одиночество», «Портрет», «Видение крыльев»), «безмолвный» («Эпизод»), «неизмеримость без времен» («Видение крыльев») и многие другие.

Таким образом, в этих группах словесных тем мы находим ту же основную тенденцию брюсовского искусства — стремление к усилению, к доведению каждого образа до высшего, безусловного напряжения, при полном отсутствии дифференциации, оттенков, переходов, При этом мы все время вращаемся в очень тесном

круге привычных для поэта понятий, образов и слов. Часто употребляемые слова кажутся как бы установившимися клише: целые строки составляются путем перестановки и соединения этих готовых словесных обозначений, ужс рассмотренных пами в отдельности:

Яды ласк и *тайны тела*... (*С*)

Или:

Она была как *свет прекрасна,*
И как *сияние светла.*
Она к нам в душу *тенью страстной,*
Отрадой сладостной вошла. (*Ри*)

Этим создается впечатление большого стилистического единообразия, иногда переходящего даже в манерность и монотонность в выборе слов; вместе с тем, еще более увеличивается насыщенность и яркость художественного воздействия, его эмоциональная выразительная сила.

Выбор и соединение слов

Для того чтобы выразить в слове всю напряженность и яркость поэтических образов Брюсова, светлых и мрачных, прекрасных и сладостных, недостаточно того подбора простых, прозаических слов, которыми пользуется обычная разговорная речь. Поэтому словесное искусство Брюсова есть искусство «высокого стиля». Оно требует от поэта особого специально-поэтического языка, стоящего над обыденной жизнью и создающего впечатление возвышенности и необычайности чисто словесной. Архаизмы и славянизмы являются традиционной принадлежностью такого условно-поэтического стиля; сюда должно быть отнесено употребление таких слов, как «*ложе*», «*ложница*» («У ложа царского...» (*Р*), «...в ложнице над ней...» (*Ри*)) вместо «постель» или «кровать»; «опочивальня» и «покой» вместо «спальня» и «комната» («В опочивальне к телу тело — Сближали мы...» (*Ри*); «В моем покое златотканом...» (*Пт*)); «лобзанье» вместо «поцелуй» («Я лобызал следы сандалий...» (*Р*); «...одно лобзанье...» (*А*)); «*очи*» вместо «*глаза*» («И очи бегло ей обжег...» (*Р*)); «*уста*» вместо «губы» или «рот» («Прижать кровавые уста» (*Ри*)); «*лик*» вместо «лицо» («Смуглый лик мой...» (*С*)); «*дщерь*» вместо «дочь» («...дщери тьмы!» (*Ри*)). «Я молча *повергался ниц*» значит «я падал на колени»; «Она вошла *стопой неспешной...*» значит «неспешными шагами»; «...*сомкнул я вежды*...» значит «закрыл глаза» (*Р*). Такой выбор слов соответствует общему стилистическому заданию «Баллад»; однако повторение все тех жс возвышенных слов, из узкого круга которых искусство Брюсова никогда не выходит, производит во многих случаях впечатление чего-то абстрактно-механического, не оправданного творческим

пафосом поэта, но заимствованного внешним образом из склада общих мест высоких псевдопоэтических речений. Такие выражения, как «алчная пасть», «бессмертная страсть», «роковая преграда», «В содроганьях страсти и печали Упиваюсь я тобой...» и др., не так часто встречаются в «Балладах», но они сделаются обычными в более позднем творчестве Брюсова, начиная со сборника «Все напевы», где его художественная манера становится манерностью и однообразным повторением своих излюбленных приемов. А у бесчисленных непризнанных последователей Брюсова (и Бальмонта) стремление к напряженности и безотносительной силе словесного выражения создает впечатление уже не подлинного золота пышных слов, а ложной мишуры условно-возвышенного слога.

Боязнь простых слов заставляет Брюсова, подобно французским поэтом XVII—XVIII вв., избегать прямого называния предметов; поэтому он охотно прибегает к перифразе, т. е. к замене непоэтического конкретного и индивидуального слова описанием через более общее, поэтическое слово и специальный видовой признак. Он говорит: «И падали ее одежды До *ткани, бывшей на* груди...» (т. е. до рубашки) (*Р*); столбы стоят, «Замкнув *предел цветов и влаг*...» (т. е. окружают сад) (*Пт*); «И с этих пор, едва *темнело, И жизнь немела в сне* ночном...» (т. е. наступала ночь) (*Ри*); «Я заслышу жданный зов — *Быть подругою минутной*» (*П*) и др.

С французским классическим искусством Брюсова особенно сближает любовь к рассудочной абстракции, к отвлеченным словам и выражениям. Излюбленным приемом Брюсова и поэтов его поколения является отвлечение эпитета,[7] т. е. замена конкретного качественного слова (прилагательного) абстрактным понятием, выражающим его логическое содержание (существительным); например: «Борода моя седая Скроет *белость* этих плеч» (*А*) вместо «закроет эти белые плечи». Здесь, несомненно, влияние французской поэтической речи: насколько в русской поэзии «белость плеч» (и даже «белизна») есть необычный, по-новому действенный поэтический прием, настолько обычно для француза в литературной речи (хотя бы прозаической) выражение «la blancheur des épaules». Французский литературный язык воспитался и получил окончательную форму в XVII в. в эпоху рационалистического классицизма, искавшего замены индивидуального образа и точного слова общим понятием: отсюда ясность и строгость французского поэтического языка и вместе с тем некоторая скованность и бедность эмоциональных и индивидуальных оттенков, против которой тщетно боролись романтики и символисты, пытаясь разбить установившиеся веками границы дозволенного и общепринятого в поэтической речи. У Брюсова нередки выражения, созданные по типу «белость плеч» вместо «белые плечи» (отвлечение эпитета). Ср.: «Друг о друге грезим *в тайне мглы*» (*Ра*) вместо «в таинственной мгле»; «*Теней муть*...» (*С*) вместо «мутные

тени». Примеры обильнее в лирических стихах: «...в борьбе с сладострастной *безмерностью* Нарастающих яростных мук...» вместо «с безмерными... муками»; «Всю *тусклость* мига признаю...» вместо «тусклый миг»; «Над *бредом* предзакатных марев, Над *трауром* вечерних туч...» вместо «над бредовыми маревами, над траурными тучами». Вообще в поэзии Брюсова необычайно обильно представлены отвлеченные слова; при этом в целом ряде случаев они являются в необычной форме множественного числа, и в этом опять нельзя не отметить влияния французской поэтической традиции, классической и современной. Например: «Меня, искавшего *безумий...*»; «Из восторгов и *уныний...*»; «Пусть много гимнов не допето И не исчерпано *блаженств*, Но чую блеск иного света, Возможность новых *совершенств*».[8]

Впрочем, стремление к абстрактности, условно-поэтический язык, перифраза и другие сходные поэтические приемы лишь внешним образом сближают Брюсова с французской поэзией XVII и XVIII вв. В более существенных особенностях поэтического стиля Брюсов резко отличается от поэтов французского классицизма. В искусстве Брюсова каждое отдельное слово не имеет точного, логически дифференцированного смысла; нередко отдельные слова теряют свой реальный смысл, который связывает их с определенной вещью. Выбором слов управляет пе тонкая смысловая дифференция их вещественно-логического значения, а стремление создать словесное построение, подчиненное одинаковой эмоциональной выразительности; целая группа слов, воспринимаемая неразделимо и слитно, окрашена некоторым общим и смутным эмоционально-лирическим тоном и создает в воспринимающем лишь общее настроение, нерасчлененное в деталях и независимое от вещественно-логического смысла отдельного слова, часто неопределенного и колеблющегося.[9] Напротив, поэты-классики умело пользуются для своих художественных целей логической стихией речи, внося в поэтическое произведение сознательность, раздельность и дифференциацию. Каждое слово у них имеет точный смысл, стремясь к тому, чтобы стать логически четким понятием; в выборе слов и их расположении они руководятся прежде всего логическим и вещественным смыслом слов; слово на своем месте незаменимо другим и необходимо только на занимаемом им месте; построение синтаксического целого логически расчленено и гармонически закончено. Приведем пример. Брюсов начинает балладу «Рабыни»:

Она была как свет прекрасна
И как сияние светла.
Она к нам в душу тенью страстной,
Отрадой сладостной вошла.

Физический, реальный свет не имеет никакого отношения к тому свету, о котором говорит здесь Брюсов: только забыв

о вещественном смысле слов, можно сказать, что «свет» вошел в душу «тенью».[10] Отсюда уже ясно, что каждое отдельное слово в этих стихах не имеет точного, логически дифференцированного смысла: выражения «как свет прекрасна» и «как сияние светла» значат одно и то же; выражения «тенью страстной» и «отрадой сладостной» имеют одинаковый эмоциональный смысл, несмотря на новые, казалось бы, слова «тень» и «отрада». Для Брюсова имеет значение лишь общее ощущение красоты как преизбыточного света, сияния и загорающейся страсти как тени, ложащейся на душу, т. е. общее настроение этих слов, общая эмоциональная их окраска. Мы увидим далее, что основная действенность этих стихов тесно связана с их звуковой инструментовкой, с подбором определенных гласных и согласных (ударные *а*, сопровождаемые плавными и носовыми *р*, *л*, *н*), звуковая выразительность которых поддерживает основное лирическое настроение — ощущение красоты как преизбыточного света. Таким образом, та особенность словоупотребления, которая, с точки зрения классической поэтики, рассматривается как недостаток (неясность, неточность, неаккуратность в употреблении отдельных слов, нежелание или неумение выделить их логический и вещественный смысл — как бы «затушеванность» смысла), приобретает в творчестве Брюсова и сродных ему поэтов положительное художественное значение: это лирическая, эмоциональная действенность нерасчлененного и нерасчленимого поэтического целого, вызывающая смутное, «музыкальное» настроение своим общим художественным тоном.[11]

Разберем другие примеры. Слова, сказанные о царевне в «Путнике», так же бедны дифференцированными, индивидуальными оттенками смысла, так же неточны с точки зрения логического и вещественного значения слов:

Она — прекрасна и безгрешна,
Она — как юная заря.

Брюсов вряд ли различает при этом индивидуальный смысл этих отдельных слов, употребленных им для изображения красоты царевны; он создает лишь общее лирическое впечатление нежной и юной красоты в безусловной напряженности и силе. Или в той же балладе: «Стоят столбы и дремлют цепи». Сказанное поэтом о столбах и цепях, несмотря на присутствие двух разных глаголов, не может быть понято как нечто существенно различное, что было бы всегда при тонком и сознательном выборе слов и дифференциации их вещественного смысла; для Брюсова важно только общее настроение уснувшего в жаркий полдень, загрезившего сада. Отсюда такие речения, в которых конкретный смысл каждого отдельного слова невозможно выделить из общего лирического тона, смутного и колеблющегося; например: «И когда одно лобзанье В уголь нам сожгло сердца...» (*А*);

«Углем уст мы жадно будем Припадать к твоей груди. Словно углем, к жадным грудям Ты устами припади!» (*С*). За сложностью этих метафорических фраз как их конкретный смысл стоит только ощущение сладострастного прикосновения как горячего, огненного.

Неточность логического и вещественного смысла слов, неуменье использовать в художественном построении логическую стихию речи вызывают в поэзии Брюсова целый ряд смысловых и синтаксических неясностей.[12] Неясно предложение: «Нет, не юность, в сладкой дрожи, Пламя мне палило кровь» — или: «Мира сдавленные силы Переполнили мне грудь» (*А*); грамматически неправильно и неудобно выражение: «В опочивальне к телу тело — Сближали мы...» (*Ри*); двусмысленны слова: «Дроблю гранит, стирая кровь» (*Р*); синтаксически беспомощны перифразы: «Когда же время наступало Устать...» (*Ри*) — или: «И падали ее одежды До ткани, бывшей на груди...» (*Р*). В то время как поэты-классики умеют пользоваться для своих задач элементами сложного и законченного синтаксического построения (в современной русской поэзии этим искусством владеет в высшей мере Анна Ахматова), Брюсов в более сложных синтаксических построениях всегда бывает запутан и неясен.[13] В его синтаксисе преобладает простое предложение или так называемое сочинение (нанизывание главных предложений, особенно с союзом «и») и простейшие формы подчинения (союзы «когда», «где»; деепричастие). Любимые формы синтаксического построения у Брюсова, синтаксическое повторение и параллелизм, показывают нам опять, что, подобно большинству русских символистов, он поэт напевно-лирического типа, вызывающий в слушателе смутное эмоциональное волнение как бы длительным нагнетанием основного лирического настроения.

Эти данные позволяют решить вопрос об отношении Брюсова к поэтике классицизма. Крайняя неточность словоупотребления, смутность, недифференцированность вещественного и логического смысла каждого отдельного слова, синтаксическая элементарность или, напротив, запутанность в тех случаях, где делается попытка более сложного построения, — все это ясно показывает, что в основных тенденциях своего творчества Брюсов отнюдь не классик. Слова в его стихах должны производить на слушателя лишь общее и недифференцированное лирическое впечатление. Поэтому выбор и соединение слов определяются господством звуковой стихии (ритма, рифмы, словесной инструментовки), лирическими повторениями, сгущающими эмоциональную напряженность впечатления, намеренной яркостью образов и силой контрастов. Брюсов в этом смысле, несмотря на богатство в нем рассудочной культуры, как и другие символисты, приближается к поэтике романтической.[14]

Контрасты

Два основных принципа определяют собой в поэзии Брюсова сочетание слов и словесных образов: закон контраста и повторения. Эстетическая основа этих принципов — в том же стремлении к усилению впечатления, к напряженности и яркости художественного воздействия, которое мы отметили уже при разборе состава и употребления словесных тем. Это явления отнюдь не классического стиля, а напевного, эмоционально взволнованного, лирического, романтического.

Лирические темы «Баллад», те внутренние образы, на которых держится основа каждого стихотворения, построены на контрасте. Контраст дается уже в самой теме любви. В простейшем виде контраста любовного мы имеем это расположение внутренних образов в балладе «Пеплум». В других случаях контраст более сложный. Действующие лица в стихотворении «Раб» — царица и раб, «прекраснейшая из всех цариц» и «покорный раб»; рядом с этим — другой контраст: «покорный раб» и властный, любимый юноша. В балладе «Рабыни» — царевна и прислужницы, белая царевна («белее белых лилий») — и черные «эфиопки». В «Помпеянке» — контраст гетеры, многоопытной в любви, и «стыдливого мизийца» («дитя») и тут же другой контраст, уже не характеров, а положения (картина любви и смерть под лавой Везувия). В балладе «Адам» противоположны друг другу старик отец и дочь, юная дева («Борода моя седая Скроет белость этих плеч»). Царевна и «бедняк из степи», «юноша-прохожий», образуют контраст в теме «Путника». «В сумраке» — две сестры, стыдливая, невинная, и опытная, страстная, — дева и гетера. Контраст положения намечен в двух последних стихотворениях: любящие в тюрьме, разделенные «решеткой», — внешняя мука и внутренняя радость в муке («Решетка»); горе в душе девушки, стоящей над морем, «здесь, на палящей вышине!», — и спокойная глубина моря («У моря»).

Контраст, намеченный в основной теме стихотворения, выражается в отдельных словесных образах: «Я — раб, и был *рабом покорным* Прекраснейшей из всех *цариц*» (*Р*); «*Черный плащ* его, как *дым*, *Пеплум* мой, как *саван белый*» (*П*); «Она — *царевна*, мы — *рабыни*», «Близ *ангела* две *дщери тьмы*», «К ногам, *белее белых лилий*, Прижать *кровавые* уста» (*Ри*); «*Смуглый* лик мой — вызов взглядам, Как рассвет — *бледна* сестра!», «Яды ласк и тайны тела, Сведав, зная, — я горда. Но сестра зовет несмело С детским трепетом стыда!» (*С*). Во всех этих случаях контрастные образы находят опору в параллелизме синтаксического построения; оба члена синтаксического целого при этом распределены по соответствующим частям метрического целого, т. е. строфы или стиха (по два стиха, по стиху, по полстиха). Такие антитезы встречаются также, независимо от основного противоположения балладной темы, на всем протяжении

стихотворения: «*Я, свободный, я, бескрылый...*», «*Древо жизни* — недоступно, Плод *познанья* — я таю» (*А*). Или: «Меня любил *империи владыка*, Но мне был люб один нубийский *раб*», «Не верь, дитя, что женщины *все лживы*, Меж ними *верная* нашлась *одна*!» (*Па*).

Помимо отдельных словесных образов и синтаксических формул закон контраста нередко определяет собой всю композицию «Баллад». В балладе «Путник» мы имеем пример такого контрастного расположения материала повествования:

***Роскошный** дворец и сад царевны:*

Лепечут пальмы; шум фонтанный
Так радостен издалека...

Противопоставление, *путник*:

На нем хитон простой и грубый,
У ног дорожная клюка.
Его запекшиеся губы
Скривила жажда и тоска.

Противопоставление, *царевна*:

Зовет царевна: «Брат безвестный,
Приди ко мне, сюда, сюда!
. . . .
Я уведу тебя к фонтанам,
Рабыни умастят тебя...

Противопоставление, *путник*:

Глядит, как царь, на дочь царя.
. . . .
Но он в ответ: «Сойди за цепи,
И кубок мне сама подай!»

Противопоставление, *царевна*:

Она растерянно и гневно
Бросает кубок на песок.

Противопоставление, *путник*, заключение:

И смех чуть слышен за оградой...

Такая же сложная игра контрастов вскрывается при изучении композиции баллад «Раб» и «Пеплум». Основное значение имеет контраст необычайных событий любовной ночи (средняя, самая существенная часть баллады), «мучительной» и «сладостной», «таинственной» и «чудесной», и спокойного течения будничной дневной жизни, которая распадается в свою очередь на вечер

(первая часть, ожидание наступающих событий) и утро (последняя часть, пробуждение после событий любовной ночи). И здесь контрасты пролога и эпилога выделяют и усиливают значительность основной, средней части баллады, в которой лирическое настроение достигает наибольшего напряжения.

Лирические повторения

Чрезвычайно существенную особенность стиля брюсовских «Баллад» представляют повторения. Этот прием — исконная принадлежность традиционного балладного стиля; но Брюсов и символисты, подобно романтикам, пользуются им в лирических стихах, употребляя его как средство сгущения эмоциональной, лирической настроенности.

Повторения в «Балладах» Брюсова могут быть разбиты по формальным признакам на несколько групп.

Простое повторение слова. Пример: «Но эту ночь я *помню*! *помню*!» (*Р*). Ср. в других балладах: «Я *иду*, *иду* одна...» (*П*), «*Дева*, *дева*, будь преступна!» (*А*), «Приди ко мне, *сюда*, *сюда*!» (*Пт*). Иногда повторяющиеся слова разделены другими словами, что создает несколько иной художественный эффект, в зависимости от места слова в синтаксическом и ритмическом целом: «Я хочу жестоких *мук*, Ласк и *мук* без промедленья», «Набегает *сумрак* вновь, *Сумрак* с отсветом багряным...» (*П*). Всего в «Балладах» буквальных повторений — 16 случаев, из них 8 случаев повторений соседних слов.

Повторение корня с вариацией формы. Примеры: «Я — *раб*, и был *рабом покорным*...» (*Р*). Ср. в других балладах: «К ногам *белее белых* лилий...» (*Ри*); «Сладко нежит *тишина*, С *тишиной* роднится тело», «Свет *померк*, *померкли* речи» (*П*). Всего в «Балладах» повторений с вариацией — 17.

В особую группу должны быть выделены повторяющиеся слова, поставленные в начале метрической единицы (строфы, стихи, полустишия), — так называемая анафора, или единоначатие: «*Между нами* частая решетка...» (первая строфа). «*Между нами* кованые брусья...» (вторая строфа (*Ра*)); «*Ночь* — как тысяча веков, *Ночь* — как жизнь в полях за Летой» (*П*); «*Сумрак* жгучий, *сумрак* душный...» (*С*). Нередко такое расположение повторений сопровождается более или менее точным «ритмико-синтаксическим параллелизмом», т. е. постановкой синтаксически соответствующих слов на ритмически параллельные места стиха. Для этого часто бывает достаточно повторения в анафоре местоимения, наречия, предлога или союза, т. е. синтаксически важных частей речи, определяющих своим присутствием формальное строение предложения: «*Она* — прекрасна и безгрешна, *она* — как юная заря» (*Пт*); «*Он был* царевич и мужчина, *Он был* и силен и красив...», «*И здесь* ей поклонялись тоже, *и здесь* служили рабски

мы!» (*Ри*). Или так: «*Это ль* пламя? *это ль* кровь?» (*П*); «*Я*, свободный, *я*, бескрылый...» (*А*); «*Обе* слышим, *обе* делим...» (*С*). Ритмико-синтаксический параллелизм возможен и при отсутствии словесного повторения, например: «Она — царевна, мы — рабыни» (*Ри*); «Яды ласк и тайны тела...» (*С*). Всего в балладах 14 примеров ритмико-синтаксического параллелизма (7 случаев параллелизма стихов, 7 случаев — полустиший), из них 10 примеров анафоры. Значительно реже встречается обращенный параллелизм (так называемый хиазм): «Их содроганий, стонов их» (*Р*); «Жуткий шорох, вскрик минутный...» (*С*) (4 раза). Так же редки те случаи, когда синтаксическое повторение не связано с ритмическим членением, например: «Кто-то... где-то... чьих-то рук...», «Наконец, без сил, без слов...» (*П*) (5 раз).

Наиболее интересным случаем ритмико-синтаксического повторения является повторение союза «и» в начале стиха в балладе «Раб» (12 раз). Это синтаксическое повторение создает впечатление медленного и последовательного нарастания лирического волнения, сгущения настроения, которому соответствует мелодический подъем и смысловое усиление в средней части баллады: «И раз — мой взор, сухой и страстный... И он скользнул к лицу прекрасной, И очи бегло ей обжег... И вздрогнула она от гнева... И вдаль пошла... И в ту же ночь я был прикован... И весь дрожал я, очарован... И падали ее одежды... И в ужасе сомкнул я вежды... И юноша скользнул к постели... И было все на бред похоже!».[15] Этот прием соединения предложений использован Пушкиным в «Пророке»: «Моих ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон: И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье» и т. д.; всего 15 раз на протяжении 30 стихов. Пушкин воспользовался здесь обычной формой соединения предложений в ветхозаветной, семитической поэзии, ощущаемой в современных стихах как архаичность и торжественное величие. У Брюсова мы имеем в синтаксической конструкции отражение основного принципа его поэзии — стремления к усилению лирического настроения, к нагнетанию художественных впечатлений, к доведению эмоциональной выразительности слов до высшей напряженности и силы.

Самым сложным приемом повторения в эротических балладах является повторение целого ряда слов, иногда нескольких стихов, иногда строфы, соответственно видоизмененной. Такие повторения образуют как бы лейтмотивы, на которых построена баллада. В «Пеплуме» — четыре группы лейтмотивов: 1) мотив *любовного ожидания*, «шумящих вод»: «Словно шум далеких вод, Водопад, в скалах кипящий» — и дальше: «Громче шум бегущих вод, Водопад мой не иссякнет!»; 2) мотив *любовного свидания*, проведенный простым повторением глаголов движения: «Я *иду*, *иду* одна...», «Я *пойду* за ним, за ним...», «Я *войду* к нему, к нему...»; 3) мотив *страстного желания*:

«Я хочу вступить во мглу» — и дальше: «Я хочу жестоких мук...»; 4) мотив *одиночества*, «тишины и тени», «пустого переулка», проведенный через ряд созвучных строф в начале и и в конце баллады: «Я иду, иду *одна* Вдоль *стены*, укрыта тенью...», «Я пойду за ним, за ним, В *переулок опустелый*. Черный плащ его, как дым, *Пеплум мой, как саван белый*», «В прорезь узкого окна Глянет утро взором *белым*. Прочь! оставь! — иду *одна Переулком опустелым*», «Сладко нежит *тишина*, С тишиной роднится тело. *Стен* воскресших белизна Оттеняет *пеплум белый*». (Система строф объединяется словами *одна*, *стена*, *тишина*, *переулок опустелый*, *пеплум белый* и соответствующими рифмами.)

В «Путнике» — три группы мотивов: 1) мотив «*степи*» (путника): «Где у границ безводной *степи*... Стоят *столбы* и дремлют *цепи*...», «Сойди за *цепи*... бедняк из *степи*», «Где *степь*, и *цепи*, и *столбы*»; 2) мотив «*дворца* и *сада*» (царевны): «Царевна *сходит* в тихий *сад*...», «Она аллеей к степи *сходит*, С ней *эфиопские рабы*», «Идет к дворцу *аллеей сада*, С ней *эфиопские* рабы...»; 3) мотив «*лепета фонтанов*» (страстных наслаждений): «*Лепечут* пальмы; шум *фонтанный* Так радостен...», «Я уведу тебя к *фонтанам*...», «*Фонтаны* бьют. *Лепечет* рай».

Повторяющиеся лейтмотивы играют известную роль в композиции «Баллад». Так, мотив «царевны» и «путника» открывает и заканчивает эпическое повествование в балладе «Путник», замыкая его кольцом лирически повторяющихся строф; мотив «тишины, тени и пустого переулка» использован в этом же смысле в балладе «Пеплум». Сходную композицию обнаруживают баллады «В сумраке» и «У моря»: последняя строфа подхватывает содержание или рифмы первой с немногочисленными словесными вариациями.[16] Так, драматический монолог сестры в балладе «В сумраке» замыкается начальной и конечной строфой, лирически описывающей основную ситуацию стихотворения:

Сумрак жгучий, сумрак душный,
Лунный отблеск на стене...
Замирающий, воздушный,
Жуткий шепот в *тишине*.
. . . .

Жуткий шорох, вскрик минутный, —
В *тишине* мелькнувший звук, —
Теней муть и образ смутный
Из шести сплетенных рук.

Наконец, баллада «Адам» делится на две части композиционной анафорой в первой и пятой строфе: «Дочь моя, помедли, дева!» (в рифме: «как Ева»). Первые четыре строфы содержат воспоминание о прошлом, последние три — указание на будущее.

Общее число повторений в девяти балладах огромное: на 304 стиха встречается более 100 повторяющихся слов, т. е. в среднем на каждые три стиха — два одинаковых слова. Это основной прием поэтического творчества Брюсова, который снова обнаруживает родство его искусства с поэтикой романтической школы. Действительно, повторения у Брюсова лишь в редких случаях оправдываются необходимостью смыслового усиления (риторические повторения, как например: «*Милый*, *милый*! Вновь мы рядом...» (*С*), «Но эту ночь я *помню*! *помню*!» (*Р*)). В громадном большинстве случаев повторение логически неоправданно и ненужно, но вызвано стремлением к усилению эмоциональной выразительности слова, его лирической действенности: отдельно взятое слово недостаточно сильно для того, чтобы передать всю напряженность вложенного в него чувства. Большинство повторяющихся слов, разделенных другими словами, производит именно такое художественное действие; так в песне певец подхватывает уже сказанное слово, прибавляя к нему другие слова и тем усиливая его значительность. «Набегает *сумрак* вновь, *Сумрак* с отсветом багряным. *Это ль* пламя? *это ль кровь*? *Кровь*, текущая по ранам?» (*П*). Эмоциональная действенность такого лирического повторения еще более усиливается возвращением тех же звуков, что обнаруживают особенно ярко повторения корня с вариацией формы: «К ногам *белее белых* лилий...» (*Ри*), «Глядит, как *царь*, на дочь *царя*» (*Пт*).[17] При синтаксическом повторении и анафоре сюда присоединяются параллелизм и повторение предложения и стиха, т. е. в конечном счете усиливается звуковое воздействие параллельно построенных ритмических рядов. Наконец, возвращающиеся лейтмотивы, с их повторением некоторой группы образов и звуков, являются лирическим приемом, вызывающим смутное душевное волнение, некоторую однообразную эмоциональную окраску целого стихотворения. Во всех этих случаях мы имеем дело с приемами романтической поэтики, для которой исчезает точный логический смысл каждого отдельного слова и строгость построения синтаксического целого, предложения, но зато выдвигается эмоциональная действенность слова и лирическая напряженность всего стихотворения.

Эта особенность романтического стиля особенно ясно выступает в отдельной группе стилистических приемов, которую можно назвать повторениями внутренними, или смысловыми (обычный термин — «синонимическая вариация»), поскольку они не связаны с внешним, словесным повторением. Из того же преизбыточного душевного волнения, не воплощенного до конца в одной словесной формуле, рождается ряд сходных поэтических образов, выражающих то же лирическое настроение в разной словесной форме. С точки зрения классической поэтики это тавтология, так как логический смысл слов остается тем же самым, не обогащается новым содержанием; классическая поэтика будет оце-

нивать такие стилистические факты, как неумение в одном слове дать точное и законченное обозначение переживанию: там, где не находится точного и единственного словесного образа, его пытаются заменить нагромождением ряда слов, во многих отношениях между собой сходных. Однако для романтической поэтики слова не абстрактные математические знаки отвлеченных и точных понятий, а живые художественные символы, обладающие известной эмоциональной выразительностью. Имея на языке понятий одинаковый смысл и исходя из единого в своей основе лирического волнения, они вносят существенно новое в лирическое настроение стихотворения, усиливая и сгущая его художественное действие аккумуляцией эмоционально родственных образов. «Ночь — как тысяча веков, Ночь — как жизнь в полях за Летой» (*П*): оба стиха выражают сознание остановившегося, без конца длящегося времени. «Гасну в запахе цветов, Сплю в воде, лучом согретой...» (*П*): в обоих стихах — ощущение обмирания, выраженное метафорой. «И здесь ей поклонялись тоже, И здесь служили рабски мы!» (*Ри*): любовь как служение. «Между нами частая решетка... Между нами кованые брусья, Проволок меж них стальная сеть» (*Ра*): разные слова для изображения физической преграды. «Она была как свет прекрасна И как сияние светла» (*Ри*): красота как яркий свет.

Лирические повторения встречаются у Брюсова не только в «Балладах». Мы отметили в них существенную и неизменную особенность его поэтического стиля.[18] Примеры чрезвычайно многочисленны: вместо целого ряда других приведем начало стихотворения «Орфей и Эвридика», где особенно интересно обилие повторений тавтологических, отчасти лишь с незначительной вариацией словесной формы:

Орфей

Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой слышу за собой.
Мы идем тропой мятежной,
К жизни мертвенной тропой.

Эвридика

Ты — ведешь, мне — быть покорной,
Я должна идти, должна...
Но на взорах — облак черный,
Черной смерти пелена.

Орфей

Выше! Выше! все ступени,
К звукам, к свету, к солнцу вновь!
Там со взоров стают тени,
Там, где ждет моя любовь!

Эвридика

Я не смею, я не смею,
Мой супруг, мой друг, мой брат!
Я лишь легкой тенью вею,
Ты лишь тень ведешь назад.

Ощущение преизбыточного лирического волнения, нагромождающего все новые и новые образы, ввиду невозможности до конца выразить в словах всю напряженность и яркость этого волнения, есть признак стиля романтического. Мы видим здесь все ту же тенденцию поэтики Брюсова: стремление к усилению во что бы то ни стало, к сгущению лирического настроения для передачи переживаний, безграничных по своей страстной напряженности.

Ритм

Ритмическое строение брюсовских стихов было изучено впервые в замечательной книге Андрея Белого «Символизм» в статье «Морфология русского четырехстопного ямба». Белый отмечает ритмическую «бедность» Брюсова. Это утверждение нуждается в принципиальной оговорке; справедливое в своей фактической части, оно заключает вместе с тем одностороннюю и неправильную оценку.

Под ритмической бедностью Белый разумеет малочисленность и сравнительное однообразие в отступлениях реального ритма стихов от абстрактной метрической схемы. С этой точки зрения, чисто описательной, справедливо говорить о «бедности» брюсовских ритмов. Но слово «бедность» не должно обозначать оценку ритмических достоинств стиха; между тем Белый подразумевает и такую оценку: для него ритмические достоинства стихотворения определяются прежде всего обилием, разнообразием и редкостностью ритмических вариаций. В противоположность Белому мы полагаем, что стихи с обильными и разнообразными отступлениями от метрической схемы должны считаться художественно ценными только в тех случаях, когда своеобразная эстетическая действенность такого индивидуального и изменчивого ритма соответствует общим художественным заданиям стихотворения; в обратном случае столь же уместными могут являться чисто метрические строки. Так, например, великолепный метрический стих Пушкина «И грянул бой, Полтавский бой!» и целый ряд таких же стихов в описании этой битвы вполне адекватны художественному заданию всего отрывка; никто не осудит последней строфы «Обвала» за то, что в ней «пропущено» всего одно ударение:

И путь по нем широкий шел,
И конь скакал, и влекся вол,
И *своего* верблюда вел

Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

При рассуждении о ритмическом строении стихотворения, ритмической «бедности» или «богатстве», кроме индивидуального задания каждого отдельного стихотворения, нужно принять во внимание особенности и требования художественного жанра. Конечно, «Онегин», «Пророк» или элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» требуют от поэта различных приемов ритмической выразительности, и в этом отношении Белый допускает методологическую ошибку, когда, не принимая в расчет особенностей жанра, исследует из каждого поэта одинаковую порцию стихов, выбранных неизвестно откуда и по какому принципу.

Итак, необходимо подчеркнуть, что разнообразие ритма само по себе еще не есть художественное достоинство, а становится таковым лишь в соответствии с общими заданиями стихотворения. Оценочное отношение Белого к ритмической «бедности» и «богатству» породило одно время среди молодых поэтов настоящую погоню за пиррихиями и трудными ритмическими фигурами, начало которой положил сам Белый. В противоположность научной истории литературы, изучающей своеобразие каждого поэтического стиля, не оценивая сравнительных достоинств тех или иных приемов художественного выражения, литературная критика охотно обобщает стилистические особенности и предпочтения своего времени, придавая им характер эстетического императива для всех времен. Такие незаконные обобщения поэтических приемов, соответствующих характеру поэтического творчества и вкусам той или иной литературной группы, не раз производились у нас за последнюю четверть века. Погоня за аллитерацией и внутренней рифмой была введена в закон, и обилие этих особенностей вменено в достоинство школой Бальмонта, что привело к таким механическим, внешним и ненужным нагромождениям аллитераций в стихах самого мэтра, как «Чуждый чарам черный челн». В школе Брюсова в свое время получило обобщение стремление к богатой и редкой рифме, которая соответствует пышному, торжественному стилю самого Брюсова, но, конечно, не является обязательной для всякого поэта. В стихах интимно-лирических такая рифма кажется внешним украшением, ненужной и тяжелой побрякушкой. Возможность и необходимость в иных случаях избегать чрезмерно неожиданных и богатых рифм прекрасно доказали из современных поэтов Сологуб, Блок и Кузмин. В недавнее время в противоположность этой моде возникла другая — на неточную рифму, или рифмоид, — уместную в разговорном стихе ахматовских «Четок», но совершенно неуместную в применении к строгой форме октавы или сонета. Каждый из указанных фактов представляет особенность, характерную для определенного поэтического задания и стиля; вне этого задания она теряет свое значение. «Бедность» и «богатство» ритмического строения

стиля, ритм изменчивый или скованный в такой же мере предоставлены свободному выбору поэта, обусловленному лишь единством художественного задания, как употребление хорея или ямба, сонетной или свободной строфической формы, богатой или бедной рифмы и т. д.

С этой точки зрения следует подходить и к ритмической «бедности» Брюсова, отмеченной в исследовании Андрея Белого. Для Брюсова характерно обилие метрических строк, т. е. чистых ямбов и хореев, а в стихах с «отступлениями» — исчезновение ударения преимущественно на третьей стопе. Бедность ритмических вариаций придает этому стиху торжественность и мерность, обилие ударений сгущает их действенную силу, увеличение числа слов (каждому ударению соответствует слово) увеличивает словесную насыщенность стиха. В балладе «Раб» 44 стиха, из них 18 ямбических, пиррихиев — 26, ударений на первом слоге — 1; в балладе «Рабыни» — 36 стихов, из них 14 ямбических, пиррихиев — 22; в балладе «Путник» — 48 стихов, из них 22 ямбических, пиррихиев — 26, ударений на первом слоге — 2. Всего в четырехстопных ямбах на 128 стихов — 54 ямбических, пиррихиев — 74, из них 50 на третьей стопе; по два пиррихия в одном стихе — только 6 раз. Цифры для баллад, написанных четырехстопным хореем, еще более характерны: «Пеплум» — на 44 стиха 21 хореический, 27 пиррихиев; «Адам» — на 28 стихов 15 хореических, 16 пиррихиев; «В сумраке» — 24 стиха, 11 хореических, 14 пиррихиев. Исключение представляет стихотворение «У моря» (32 стиха, ямбических — 8, пиррихиев — 32, ударений на первом слоге — 4), исключение характерное, так как это не баллада, а скорее лирическое стихотворение. Подчиняясь требованиям иного жанра и иного стиля, Брюсов видоизменяет ритмическую структуру своего стиха.

Вот примеры характерных для Брюсова скоплений ямбических стихов:

И было все на бред похоже!
Я был свидетель чар ночных,
Всего, что тайно кроет ложе... (*Р*)

Или еще:

Но он в ответ: «Сойди за цепи,
И кубок мне сама подай!»
Закрыл глаза бедняк из степи,
Фонтаны бьют. Лепечет рай. (*Пт*)

В таких скоплениях метрических стихов мы ощущаем ритмическую насыщенность, соответствующую общему стилю брюсовских «Баллад».

Словесная инструментовка

Обилие ударений в «Балладах» Брюсова тесно связано с некоторыми особенностями словесной инструментовки (т. е. художественного расположения гласных и согласных стиха). Основное

явление брюсовской инструментовки заключается в повторении одинаковых ударных гласных или расстановке их в симметричных местах строфы или стиха. Это явление мы предполагаем называть гармонией гласных (частный случай такой гармонии — ассонанс). При обилии ударений повторение одинаковых гласных увеличивает звуковую выразительность и лирическую действенность брюсовских стихов, усиливая впечатление густоты и насыщенности художественного целого.[19]

Гармония гласных, различные формы их повторности нигде не проводятся с педантичной строгостью и однообразием, однако встречаются во всех балладах как существенная сторона их поэтического строения. Особенно распространена гармония на *а*, вообще наиболее обычная в русской речи:

Мен*я* мечт*а*нья опьян*я*ли
Наст*а*ла тишин*а* и мгл*а* (*Р*)

———

Выглядыв*а*ла т*а*йны дн*а*
В блест*я*щих з*а*лах из кор*а*лла (*М*)

Реже встречается гармония на *е*:

Многоцв*е*тный бл*е*щет м*е*ч! (*А*)

———

Нер*е*дко на скал*е* прибр*е*жной (*М*)

Или гармония на *у*:

С*у*мрак жг*у*чий, с*у*мрак д*у*шный... (*С*)

Иногда в стихе — два гласных, которые расположены параллельно или симметрично:

След*и*ла *я*рких р*ы*б стад*а*... (*и—а—ы—а*)
Он*е* ко мн*е* тян*у*ли р*у*ки (*е—е—у—у*) (*М*) [20]

Иногда гармонирующие гласные расположены среди других, безразличных, на симметричных местах строфы. Например, в следующей строфе баллады «Адам» гласный *а* встречается в конце каждого полустишия, кроме первой половины третьего стиха:

И когд*а* одно лобз*а*нье
В уголь н*а*м сожгло сердц*а*,
Мы постигли мирозд*а*нье
Навсегд*а* и до конц*а*!

В другой строфе того же стихотворения в первом и третьем стихах оба полустишия заканчиваются ударным *а*, во втором и четвертом стихах повторяются три *е*:

Бород*а* моя сед*ая*
Скроет б*е*лость *э*тих пл*е*ч.
Пусть, гроз*я*, пред дверью р*ая*
Многоцв*е*тный бл*е*щет м*е*ч!

Обычна, однако, повторность более сложная и менее строгая: гармоничных гласных одна или несколько, они рассеяны в различном порядке среди других, неповторяющихся ударных гласных. Например, в следующей строфе баллады «В сумраке», где звуки *а* и *е* повторяются под ударением в большинстве слов (кроме слова «зовет»):

*Я*ды л*а*ск и т*а*йны т*е*ла,
Св*е*дав, зн*ая*, — *я* горд*а*.
Но сестр*а* зовет несм*е*ло
С детским трепетом стыд*а*!

Баллада «В сумраке» построена на преобладании гармонического *у*, подчеркивающего таинственное и жуткое настроение, которым окрашено все стихотворение:

С*у*мрак жг*у*чий, с*у*мрак д*у*шный,
Л*у*нный отблеск на стене,
Замирающий, возд*у*шный,
Ж*у*ткий шепот в тишине.

Отметим также в словесной инструментовке отрывка шипящие (*ж*, *ш*) и свистящие (*з*, *с*), сопровождающие основной гласный и поддерживающие его лирическую выразительность. Или дальше, в том же стихотворении:

*У*глем *у*ст мы жадно б*у*дем. . .
Словно *у*глем к жадным гр*у*дям. . .
Дв*у*х без*у*мных не ревн*у*й!

Или в заключительной строфе, которая повторяет первую, не столько в точном словесном соответствии, сколько по звуковой гармонии:

Ж*у*ткий шорох, вскрик мин*у*тный, —
В тишине мелькн*у*вший звук. —
Теней м*у*ть и образ см*у*тный
Из шести сплетенных р*у*к.

В балладе «Рабыни» преобладает гласный *а*, на котором построено все стихотворение. В первой строфе он окружен плавными и носовыми согласными (*р*, *л*, *н*). Эта звуковая инструментовка соответствует характеру словесных образов строфы, создающих ощущение красоты как преизбыточного света:

Он*а* был*а* как свет прекр*а*сна,
И *как* си*я*ние светл*а*.
Он*а* к нам в душу тенью стр*а*стной,
Отр*а*дой сл*а*достной вошл*а*.

Или:

Когд*а* же время насту*па*ло
Уст*а*ть, мы в ложнице над ней
Оп*я*ть кач*а*ли опах*а*ло...

Вступление новой темы обозначено иной гармонией (на *и*):

И м*ы* мечт*ы* не ута*и*ли...

Гармония на *и* развивается в строфе о царевиче:

Он б*ы*л царевич и мужч*и*на,
Он б*ы*л *и* с*и*лен *и* крас*и*в...

Наконец, в строфе о смерти царевны — торжественная гармония на *о*:

О, спи! тв*о*й с*о*н глуб*о*к и стр*о*г!
И мы с тоб*о*й на л*о*же рядом
В последний раз у этих н*о*г.

В балладе «Пеплум» можно проследить употребление гармонического *у* как выразительного средства: оно проходит сквозь всю балладу как тема ночной таинственной встречи. Впечатление усиливается еще тем, что *у* большей частью является ударной гласной второй стопы, заканчивающей первую половину стиха (в 17 стихах из 44). Например: «Знаю с*у*мрачный наход... Словно ш*у*м далеких вод... Я ид*у*, ид*у* одна... Статный *ю*ноша пройдет... Громче ш*у*м бег*у*щих вод...» и т. д.

Инструментовка согласных представляется также существенным выразительным средством для лирики романтического, песенного типа. Кое-что в этом смысле было указано нами попутно (при разборе первой строфы «Рабынь» и «В сумраке). Прибавим к сказанному повторение звука *р* в торжественном начале баллады «Раб», описывающем величественное и прекрасное явление царицы:

Я — *р*аб, и был *р*абом поко*р*ным
П*р*екраснейшей из всех ца*р*иц.
П*р*ед взо*р*ом пламенным и че*р*ным
Я молча пове*р*гался ниц.

Впрочем, повторение согласных не играет в поэзии Брюсова принципиально существенной роли. Звуковой состав слов определяется прежде всего законами гармонии гласных. В этом смысле лирика Бальмонта представляет как раз обратное явление: аллитерации и соответствующий подбор согласных являются здесь особенно существенными.

Выводы

Обилие ударений, одинаковых гласных, одинаковых слов показывает, что страстную напряженность лирического чувства Брюсов выражает прежде всего в звуковой стороне своих «Баллад».

Брюсов принадлежит к числу поэтов, для которых звуковая действенность является основным организующим принципом стиха; в этом смысле его поэтика совпадает с принципами словесного стиля романтиков и символистов (Людвиг Тик: «Любовь мыслит сладостными звуками, рассуждения ей не подобают» («Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern»); Поль Верлен: «Музыки прежде всего» («De la musique avant toute chose»)). Вещественный смысл слов может быть затемнен; логическое построение речи может быть искажено стихией музыкальной; зрительная отчетливость образов отступает на задний план; исчезает тонкая дифференциация в выборе и употреблении слов; все эти стороны уступают место напевности, неясному чередованию музыкально действенных образов, возбуждающих смутное лирическое настроение и волнующих эмоциональную впечатлительность слушателя. Только внешнее воздействие торжественного и тяжелого ритма, повышенной яркости образов и слов дало повод критике говорить о «мраморной» поэзии Брюсова. На самом деле для этого уподобления недостает самого важного — точности и строгости в выборе и соединении слов, придающей действительный вес каждому отдельному слову.

Желая выразить яркость и напряженность страстного переживания, Брюсов подыскивает слова и образы самые яркие, изображающие высшую степень качества, безусловное его существование, без оттенков, смягчений и переходов; повторение одинаковых слов и резкие контрасты противоположностей поддерживают эту тенденцию к усилению, к сгущению впечатления во что бы то ни стало. Если желание вызвать звуками неопределенное лирическое настроение, скорее чем зрительный образ или сознательную мысль, объединяет Брюсова с символистами как с представителями неоромантической лирики, то стремление к напряженности и яркости, к сгущению лирического переживания и аккумулированию художественных впечатлений дает право включить его в группу символистов индивидуалистического типа, представителей первого поколения русских символистов. Хотя лирическая непосредственность и импрессионистическая бесформенность ранних стихов Бальмонта и отличается внешним образом от рассудочной сдержанности и отвлеченного формализма брюсовских стихов, они все же поэты одного поколения — поколения, искавшего прежде всего напряженного переживания, ярких и сильных слов и, как все символисты, выводившего лирическую поэзию из духа музыки.

В какой мере отразилась на этой романтической поэтике традиция пушкинского искусства? Мы говорили уже, что проследим решение этого вопроса на материале новых «Египетских ночей», где поэтическое дарование Брюсова вступает в борьбу с законченным и строгим замыслом его учителя. «Баллады» дали нам возможность составить себе представление о своеобразных особенностях этого дарования. Новые «Египетские ночи» являются

попыткой представить Пушкина в истолковании Брюсова, освоившего чуждый материал его искусства с помощью поэтических приемов, заимствованных из «Баллад».

Глава II

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Общий замысел

Объявив Брюсова учеником Пушкина и хранителем его поэтического наследия, наша критика обнаружила обычное отсутствие художественного чутья и ставшую традиционной неосведомленность в вопросах теоретической и исторической поэтики. Не так давно напечатанные «Египетские ночи» Брюсова представляют лучшее тому доказательство. Работа двух поэтов над одинаковой темой имеет для исследователя поэтического стиля особый интерес, так как последовательно проведенное сравнение легко обнаруживает особенности поэтического искусства каждого из них.

Брюсов ставил себе целью закончить поэму о Клеопатре в духе Пушкина. Он пишет в предисловии, что, «чуждаясь всякой стилизации», он в то же время «старался не выходить за пределы пушкинского словаря, его ритмики, его рифмы» и «желая только помочь читателям по намекам, оставленным самим Пушкиным, полнее представить себе одно из его глубочайших созданий». «Воссоздать по этим данным, что представляло бы целое, и было задачей моей работы, которую можно назвать „дерзновенной“, но ни в коем случае, думаю я, не „кощунственной“, ибо исполнена она с полной любовью к великому поэту».[21] Во всяком случае, такая задача осуществима, хотя бы в приближении, лишь при условии внутреннего родства между искусством обоих поэтов; она предполагает известную общность их поэтического стиля, связанного тесной литературной преемственностью. Как и критика наша, Брюсов, по-видимому, считает себя преемником Пушкина. Справедливо ли это?

Из 662 стихов новых «Египетских ночей» Пушкину принадлежит около 111, а Брюсову — 551. Пушкинские строки содержат художественно законченный стихотворный отрывок «Клеопатра»: «Чертог сиял. Гремели хором...» (1); черновой набросок в стихах, из которого приводим первую часть:

Зачем печаль ее гнетет?
Чего еще недостает
Египта древнего царице?
В своей блистательной столице
Спокойно властвует она.
И часто пред ее глазами

Пиры сменяются пирами.
Горит ли африканский день,
Свежеет ли ночная тень,
Покорны ей земные боги,
Полны чудес ее чертоги.
В златых кадилах вечно там
Сирийский дышит фимиам,
Звучат тимпаны... (2)

Отметим еще прозаический пересказ начала поэмы, очевидно план ненаписанного варианта к «Клеопатре» или изложение содержания этого варианта: «Я предлагал ** сделать из этого поэму, он было и начал, да бросил... [Если вам угодно, я расскажу. Я помню первые стихи.] Он начинает описанием пиршества в садах царицы египетской. На берегу четвероугольного озера, выложенного мемфисским мрамором, Клеопатра угощает своих [друзей] поклонников. Порфирные львы с птичьими головами изливают воду из позолоченных клювов. Евнухи разносят вина Италии. Народ теснится на порфирных ступенях. Гости на ложах из слоновой кости. Гремит сладострастная музыка. Сирийский фимиам курится в кадильницах. Широкие опахала навевают прохладу...

И вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...» (3) [22]

Сравнение законченной «Клеопатры» (1) и прозаического варианта (3) весьма поучительно. В прозаическом наброске Пушкин расточителен в изображении экзотической обстановки, эмблематических аксессуаров восточного пиршества. В законченном стихотворении он до крайности экономен в изобразительных средствах: только единственно и безусловно необходимое, никакой внешней обстановочности, никаких «украшений»:

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.

Первые строки точно и кратко дают изображение всей обстановки пиршества: видение чертога, залитого светом, пение хоров при звуках музыкальных инструментов — «гремящее пение», т. е. такое же яркое, как свет, заливающий чертог.

Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир...

Опять абсолютно точно, с величайшей экономией художественных средств: «голосом» и «взором», т. е. — на языке понятий — своим видом и словами.

Сердца неслись к ее престолу...

Это определяет отношение между царицей и ее гостями. Наконец — завязка всей драмы:

Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...

И чтобы показать влияние этой задумчивости на гостей, необходимо возвращение тех же пластических образов первой строфы, только в ином порядке и распределении:

И пышный пир как будто дремлет.
Безмолвны гости. Хор молчит.

Законченный отрывок «Клеопатры» отличается необыкновенной краткостью, вещественной насыщенностью и скупостью изобразительнных средств. Вместе с тем поэт ограничивает себя пластическим изображением драматической ситуации: он не углубляется нигде в психологическую мотивацию, не вскрывает душевного мира своей героини в непосредственном лирическом отражении; он ничего не объясняет в ее «душевном конфликте», он только изображает его внешние признаки:

Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...

В противоположность этому черновой стихотворный набросок (2) представляет попытку психологического углубления и обоснования внезапного вызова Клеопатры. Поэт спрашивает:

Зачем печаль ее гнетет?
Чего еще недостает
Египта древнего царице?

Брюсов поступился этой поразительной краткостью, этой эпической сдержанностью пушкинского повествования. Из черновых набросков он извлек попытку психологического обоснования и по-своему разрешил недоуменный вопрос поэта: «Чего еще недостает Египта древнего царице?». Он отвечает: «Ей все послушно, все доступно, И лишь любовью неподкупной ей насладиться не дано». Таким образом, пластический образ пушкинской Клеопатры психологизуется и становится сентиментальным: среди «наемных льстецов» и рабов ее царственного величия она томится по любви, свободной, искренней и настоящей. Нашла ли Клеопатра такую любовь? Психологическое углубление завязки требовало такого же углубленного разрешения. Но здесь перед Брюсовым стоял использованный Пушкиным традиционный сюжет о «трех ночах» — любовь смелого и мужественного Флавия, стоически принимающего слова царицы как «вызов», эпикурейские

восторги чувственного Критона и детское увлечение безымянного юноши, тронувшего сердце царицы. Единственное новое у Брюсова по сравнению с пушкинским замыслом — это появление Антония, завершающее третью ночь и, по-видимому, попавшее в поэму Брюсова из фокинского балета:

И вот идет толпа гостей;
Сверкают шлемы, блещут брони;
И, посреди своих друзей,
Привыкший удивлять царей,
К царице близится Антоний.

Таким образом, замысел психологического углубления оказался неисполненным, вопрос о «настоящей» любви остается без ответа, и поэт как будто даже забывает о нем на протяжении традиционных трех ночей.

Для того чтобы углубить психологический смысл изображаемых событий, Брюсову пришлось глубоко видоизменить весь основной замысел пушкинской «Клеопатры». Законченному эпическому отрывку, в котором не было места для лирической мотивации душевного конфликта, он вынужден был предпослать целую главу, изображающую проникновение первого смущения в сердце царицы. Для этого он использовал черновой стихотворный отрывок (2), содержащий основные черты такой мотивации, и предпослал ему прозаический вариант описания пира (3), переплавив его в стихотворную форму. Поэма начинается так:

Ст. 1—8

Прекрасен и беспечен пир
В садах Египетской царицы,
И мнится: весь огромный мир
Вместился в узкие границы.
Там, где квадратный водоем
Мемфисским золотом обложен,
За пышно убранным столом
Круг для веселья отгорожен.

Ст. 13—20

На ложах из слоновой кости
Лежат увенчанные гости.
Десятки бронзовых лампад
Багряный день кругом струят;
Беззвучно веют опахала,
Прохладу сладко наводя,
И мальчики скользят, цедя
Вино в хрустальные фиалы...

Ст. 33—39

Но что веселый праздник смолк?
Затихли флейты, гости немы;
В сверканьи светлой диадемы,
Царица клонит лик на шелк,
И тени сумрачной печали
Ее прозрачный взор застлали.
Зачем печаль ее гнетет?

Таким образом, благодаря использованию прозаического варианта Пушкина (3), во множестве воскресли все аксессуары экзотического пиршества, отсутствующие у Пушкина в законченной редакции «Клеопатры». Получилась еще другая неожиданная особенность композиции: пир Клеопатры, окружающие ее гости, ее задумчивость и тоска описываются в поэме Брюсова два раза. В первой главе — «Прекрасен и беспечен пир В садах Египетской царицы», во второй — «Был снова праздник в пышном зале Александрийского дворца»; в первой — «На ложах из слоновой кости Лежат увенчанные гости», во второй — «На ложах гости возлежали»; в первой — «Звучат тимпаны, флейты, лира Певцов со всех пределов мира», во второй — «Гремели хором Певцы при звуке флейт и лир»; наконец, в первой — «Царица клонит лик на шелк, И тени сумрачной печали Ее прозрачный взор застлали», во второй, с изменением пушкинского текста, — «Но вдруг над чашей золотой Она задумалась — и долу Поникла дивною главой...».

Эти две главы на ту же тему — вторая, завершенная самим Пушкиным («Клеопатра»), и первая, сочиненная Брюсовым на пушкинскую тему с помощью пушкинских черновиков, — в своей совокупности уничтожают впечатление единственности, неповторяемости во времени, которое присуще эпическому рассказу Пушкина. С этим изменением композиции мы вступаем в область тех коренных преобразований пушкинского замысла, которые превращают эпическую «Клеопатру» в лирическую балладу; нагромождение аксессуаров, сгущающих лирическое впечатление торжественности, пышности и блеска экзотического пиршества, ведет нас от простого и экономного, классически строгого и точного искусства Пушкина к романтическому стилю эротических баллад.

Повествовательные темы

Тема Клеопатры обработана Пушкиным эпически: это объективное повествование, сдержанное, почти холодное, нигде не впадающее в личный, эмоционально взволнованный, лирический тон. Личная оценка пластически изображенного отсутствует: из пушкинского отрывка одинаково возможно вывести учение о красоте напряженной и яркой земной любви, как это делает Брюсов в статье «Египетские ночи»,[23] или моральное осуждение глубин сатанинских, как это сделал Достоевский. Напротив того, личное отношение Брюсова к теме «Египетских ночей» определяется с самого начала его интимным тяготением к эротике «Любви и Смерти». Оно проявилось уже в вышеупомянутой статье, посвященной замыслу Пушкина: «Античное миросозерцание было культом плоти. Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия. Вся античная древность обожествляла обнаженную красоту человеческого тела... Свой „страстный торг", свой вызов

купить три страстных ночи Клеопатра ставит под покровительство богов... В миросозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти... Клеопатра является как бы олицетворением этого античного мира. В Клеопатре воплощен идеал телесной красоты... В Клеопатре воплощен и идеал обожествления человека... Красота и наслаждение суть дары божества. Утаивать красоту и укрывать свои ласки значит совершать грех против бога... Древний мир знал священную проституцию при храмах. Женщина, продавая себя за деньги, исполняла служение богу. В ряды таких храмовых проституток становится и Клеопатра».[24] Если в этих словах Брюсова звучит интимное вчувствование в эротику «Клеопатры», то они намечают вместе с тем пути уподобления эпического повествования Пушкина лирическому настроению брюсовских «Баллад». Это уподобление начинается с обработки лирических тем.

Основная тема «Египетских ночей», по мнению Брюсова, — тема «Страсти и Смерти». Эта тема дает возможность использовать любимое тематическое соединение страсти и муки, которое мы наблюдали так часто в эротических балладах. Отвергнутая Флавием, Клеопатра обещает ему мучительную казнь; она только что говорила: «Я наслаждения утрою, Пресыщу новой лаской я»; теперь ее слова звучат контрастом:

Твоей мучительной судьбе,
Твоей неумолимой казни
Все ужаснутся!

Критон, которого рабы уводят на казнь, «влечется сладострастно За ней, целуя каждый шаг»:

Постой, палач! В свой смертный час,
За счастье принимая муки,
Хочу приветствовать зарю!

И безымянного юношу, единственного, который тронул ее сердце, царица отравила собственноручно:

Он кубок пьет. Она руками
Его любовно обвила
И снова нежными устами
Коснулась детского чела.
Улыбкой неземного счастья
Он отвечает, будто вновь
Дрожит на лоне сладострастья...
Но с алых губ сбегает кровь,
Взор потухает отененный,
И все лицо покрыто тьмой...
Короткий вздох, — и труп немой
Лежит пред северной колонной...

В изображении отношений Клеопатры и ее любовников Брюсов тоже уподобляет «Египетские ночи» темам своих «Баллад». Флавий, который отвергает любовь, предложенную царицей, на-

поминает «юношу-прохожего» из баллады «Путник». Сопоставим сходные словесные выражения.

«Египетские ночи»	«Путник»
Без боязни Он смотрит на лицо ее. . . . . Спокойным взором, не бледнея, Встречает гневный взор жены. Она дрожит от гнева, Ее изменены черты. . . . . К нему царица: «Мой властитель, Еще есть время. Я — твоя! Ужель и взгляда я не стою? Я наслаждения утрою, Пресыщу новой лаской я Твои последние мгновенья! Пади на ложе наслажденья, Где ждет тебя любовь моя!»	И путник, взор подняв неспешно, Глядит, как царь, на дочь царя. Бледнеет и дрожит царевна. . . . . Она растерянно и гневно Бросает кубок на песок. Зовет царевна: «Брат безвестный, Приди ко мне, сюда, сюда! . . . . Я уведу тебя к фонтанам, Рабыни умастят тебя, В моем покое златотканом К тебе я припаду, любя».

В словах Критона, обращенных к Клеопатре, — то превращение любви в священнослужение, алькова — в алтарь, о котором мы говорили уже по поводу «Баллад» («Она вошла стопой неспешной, Как только *жрицы* входят в храм...»):

Пред тем, как Феб, грозя лучами,
Блеснет, — владычица любви,
Порыв *жреца* благослови!
Он здесь, коленопреклоненный,
Лобзает, весь горя огнем,
Святыни, спрятанные днем,
И каждый волос благовонный
На теле божеском твоем!»

Наконец, отношение Клеопатры к безвестному юноше третьей ночи («Ребенок, страстью истомленный», «...мой мальчик...») уподобляется отношению помпеянки к «стыдливому мизийцу» («Но ты, мой друг, мизиец мой стыдливый!», «Не верь, дитя!..») или Мессалины к ее «мальчику», — одна из любимых тем брюсовских «Баллад» — любовь гетеры, искушенной во всех тайнах страсти, к неопытному и робкому мальчику. И даже тема раба, «свидетеля чар ночных», «прикованного к ложу», нашла себе место в одном из эпизодов новых «Египетских ночей». Это влюбленный в Клеопатру юноша, ревниво смотрящий в окна царицы, торжественно справляющей брачную ночь:

Но кто застыл в беседке роз?
Один, во власти мрачных грез,
Он смотрит на окно царицы,
И будет, молча, ждать денницы,
Прикован взором, недвижим,
Безумной ревностью томим,

Иль плакать вслух, как плачут дети!
Не он ли, хоть на краткий срок,
Царицы грустный взор привлек,
Не он ли вынул жребий третий?

Таким образом, Брюсов тематически уподобляет «Египетские ночи» своим эротическим балладам, заменяя объективное, пластическое, сдержанное и безличное повествование Пушкина лирически-взволнованным рассказом.

Внутренние образы

Система внутренних образов, на которых построены новые «Египетские ночи», уже знакома нам из эротических баллад. В центре поэмы стоит «она». Сама Клеопатра напоминает героиню брюсовских «Баллад». Она «царица» и «гетера» одновременно, «венценосная гетера», как было сказано о ней в одной из баллад «Венка» («Гребцы триремы»), «царственная блудница», как говорится здесь. Ее красота и царственное величие передаются знакомыми нам словами — самыми общими, безусловными в своей оценке, без оттенков, без индивидуальных отличий: «Она прекрасна. Божественны ее черты», она «прекрасна и ясна...» (ср. в «Балладах»: «Она — прекрасна и безгрешна...»), «Царица гордая...», «... с сознаньем гордой власти...». И Пушкин сопровождает явление Клеопатры идеализующим эпитетом, но в данном сочетании слов он кажется необыкновенно содержательным, индивидуальным и незаменимым: «Она задумалась — и долу Поникла *дивною главой*».

Признаками царского величия Клеопатры, как в «Балладах», являются рабы и прислужницы. Появление рабов завершает каждую любовную ночь. Так, после первой ночи: «Рабы, как на веревках звери, вступают в золотой покой...», «Но царица Уже зовет своих рабынь; Бежит невольниц вереница, Неся одежды, пух простынь...». После второй ночи: «Вошли. Рабы теснятся строем...». После третьей: «Бегут рабы со всех сторон И раскрывают опахала», «Рабыни выбрали давно Наряд для утреннего часа...». Такая важная роль рабов в поэме не предуказана пушкинским отрывком: здесь фантазия Брюсова свободно творила по методу «Баллад». Зато у Пушкина Брюсов нашел другой мотив, родственный и нужный его поэзии: это рабы как участники любовных наслаждений царицы. «Она пошла В покои тайные дворца, Где ключ угрюмого скопца Хранит невольников прекрасных И юношей стыдливо-страстных». Найдя в пушкинском черновике одну из своих любимых тем (любовь царицы к рабу — баллады «Раб», «Рабыни», «Путник», «Мессалина»), Брюсов обстоятельно и настойчиво развивает ее в своей поэме. Он превращает «невольников прекрасных» в «красавцев подъяремных»:

«Ей скучен хор льстецов наемных И страсть красавцев подъяремных...». Еще грубее сказано в другом месте: «Но той же страстью распалит На рынке купленный Нумид!».

Любопытно рассмотреть эмблематические аксессуары, с помощью которых в поэме Брюсова создается экзотическая обстановка царственной любви. В законченном отрывке «Клеопатры» Пушкин избегает лишней обстановочности, загромождающих деталей. Он экономен на слова и ограничивается самым необходимым:

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.

Вот обстановка пиршества, изображенная в начальных стихах. Две последние строфы завершают изображение этой обстановки с такой же насыщенностью вещественного смысла:

Фонтаны бьют, горят лампады,
Курится легкий фимиам.
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам.
В роскошном золотом покое
Средь обольстительных чудес
Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое.

Вместо пластических образов пушкинского описания, объективных и вещественных, Брюсов, по методу «Баллад», нагромождает экзотические аксессуары в целях усиления лирического впечатления, сгущения эмоциональной настроенности, нагнетания образов, сходных по своей общей окраске. Мы видели, что с этой целью он обращается к черновому прозаическому наброску Пушкина, в котором находит богатый материал для изготовления эмблематических аксессуаров в духе балладной экзотики. Можно даже предположить, что любимые экзотические образы «Баллад» восходят к «Египетским ночам» — «фонтаны», «опахала», «фимиам», «лампады», «фиалы» и т. п. Нет ни одного из этих предметов экзотической обстановки, употребление которого не было бы освящено примером Пушкина, каким-нибудь черновым наброском; вместе с тем нет ни одного случая, где бы это употребление соответствовало духу пушкинской поэзии.

Пушкин два раза говорит о «пышном пире» — эпитет идеализующий, но в данном индивидуальном сочетании слов вполне конкретный и содержательный. «Царица голосом и взором Свой пышный оживляла пир». И потом, при сознательном возвращении к образам первой строфы: «И пышный пир как будто дремлет». Брюсов расточителен в употреблении пушкинского слова: «Был снова праздник в пышном зале Александрийского дворца». Стол убран «пышно»; это соединение слов повторяется два раза, как у Пушкина, — в начале и в конце поэмы. Зато слово «пир» соединяется с эпитетами неопределенными и незначащими, по-

хожими на обычные словесные определения «царицы»: «Прекрасен и беспечен пир...».

Описывая страстные наслаждения, Пушкин осторожен и скуп в упоминаниях о «ложе любви»: он приберегает это слово для последнего стиха, где его вещественный смысл звучит полновесно и неослабленно:

В роскошном золотом покое
Средь обольстительных чудес
Под сенью пурпурных завес
Блистает *ложе золотое.*

Когда «ложе» употребляется в переносном смысле, оно появляется также в сочетании слов, индивидуальном и выразительном:

На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.

Зато в черновом отрывке Брюсов нашел вариант, вдохновивший его на описание картины древнего пиршества: «Гости на ложах из слоновой кости». В новой поэме «ложе» в буквальном и в переносном смысле употребляется так же часто и без разбора, как в «Балладах»: «На ложах из слоновой кости Лежат увенчанные гости», «На ложах гости возлежали...», «И лишь на ложе золотом Царица гордая не дремлет...», «На мужа, кто простерт на ложе», «И, с ложа прянув...», «Пади на ложе наслажденья...», «Очнулась, поднялась на ложе».

К обстановке пиршества относятся «опахала», «фимиамы», «лампады» и «факелы». У Пушкина сказано вещественно и кратко, всего два слова: «Горят лампады». У Брюсова — лирическая гипербола, метафорическое выражение, занимающее два стиха: «*Десятки* бронзовых лампад Багряный день кругом струят...». Но и этого освещения Брюсову недостаточно; для усиления светового впечатления он прибавляет: «Вокруг, *при факелах*, блистали Созданья кисти и резца...».[25] В черновом наброске Пушкина — ряд точных, вещественно осмысленных образов: «Широкие опахала навевают прохладу». В переложении Брюсова лирически подчеркиваются ощущения тишины и покоя: «Беззвучно веют опахала...». И вслед за этим слово «опахало» механически возвращается как эмблематический признак царственного величия: «Бегут рабы со всех сторон И раскрывают опахала...». Точно так же Пушкин говорит о «чаше» — кратко, вещественно и абсолютно точно, — там, где перед ним встает пластический образ задумавшейся Клеопатры: «Но вдруг над чашей золотой Она задумалась...». Брюсов предпочитает более экзотическое слово «фиал» и употребляет его несколько раз как поэтическое украшение пышного пиршества: «И мальчики скользят, цедя Вино в *хрустальные фиалы...*» (ср. в черновом наброске Пушкина: «Евнухи разносят вина Италии»), «И звонко в *искристый*

фиал, Опенены, сбегают струи», «Фиалы тонких умащений...». Вещественный смысл слова для Брюсова безразличен: он легко заменяет его другим, имеющим совершенно иной смысл: «„Прощальный выпьем мы *фиал*!“ Он *кубок* пьет».

В пушкинской «Клеопатре» упоминается о «золотом покое» царицы в особенно значительном месте, в конце отрывка; «золотой покой» и «пурпурные завесы» употребляются со всей полновесностью вещественного смысла этих слов: «В роскошном золотом покое, Средь обольстительных чудес, Под сенью пурпурных завес Блистает ложе золотое». «Золотой покой» и «пурпурные завесы» Брюсов превращает в эмблематические клише, словно обозначающие известные лирические настроения и возвращающиеся особенно часто; их условный, эмблематический смысл в том, что «золотой покой» есть сфера любовных радостей и очарований царицы, а «кровавые завесы» знаменуют настроение любви, которую увенчивает смерть. О «покое» говорится: «Рабы... вступают в золотой покой», «Идет царица в свой покой...» — и вдруг, с поразительным нарушением стиля: «Не сонных в *спальне* луч застал!».[26] В «завесах» подчеркивается их красный цвет: «Но свисли пурпурные ткани, Гимена тайны затая», «Свет, через пурпурные ткани Проникнув, бродит на полу...», «Раскрыты завесы у двери», «...меж завес окон...» (ср. также: «Уже разубрана терраса, Над ней алеет полотно...»).

Если просмотреть поэму как художественное целое, становится ясным, что вся она построена как последовательность экзотических образов, нагромождение которых создает впечатление особенной пышности, яркости, богатства и напряженности эстетического воздействия. Вместо краткости и вещественности пушкинского описания, экономно ограничивающего себя логически необходимым, — нагромождение и нагнетание образов, оправданное только их эмоциональным, лирическим действием и потому не выходящее из сферы некоторых условных, механически повторяющихся, эмблематических клише:

Но что веселый праздник смолк?
Затихли *флейты,* гости немы;
В сверканьи *светлой диадемы,*
Царица клонит лик на *шелк*...

Или еще:

Окончен пир. *Сверкая* златом,
Идет царица в свой покой
По *беломраморным палатам.*
За ней — *рабов* покорный строй...

Достаточно небольшого указания в этом направлении пушкинского черновика, чтобы Брюсов, со свойственной ему расточительностью, занялся созданием экзотической обстановки, соответствующей эмоциональной окраске его лирической поэмы. Так возникла первая глава поэмы, пересказывающая черновой про-

заический вариант («Прекрасен и беспечен пир В садах Египетской царицы...»). Так отрывок стихотворного черновика:

Весь мир царице угождает:
Сидон ей пурпур высылает...

— вдохновил Брюсова на развитие этой темы в духе экзотического сопоставления роскошных произведений всего древнего культурного мира:

Сидон ей пурпур высылает;
Град Киликийский — лошадей;
Эллада — мрамор и картины;
Италия — златые вина,
И Балтика — янтарь седой.

Таким образом, Брюсов заменяет вещественность, краткость и пластичность законченного отрывка «Клеопатры» экзотической обстановочностью прозаического черновика. Заимствуя у Пушкина образы, родственные балладной экзотике: «опахала», «фиалы», «благоухания», «лампады» и т. д., — он превращает эти образы, у Пушкина всегда вещественные и значительные по смыслу, в механически повторяющиеся эмблематические аксессуары, выражающие основное лирическое настроение его стихов и сгущающие их однообразную эмоциональную действенность.

Словарь и словоупотребление

Словарь новых «Египетских ночей» напоминает словесные образы Пушкина лишь с внешней стороны. Как в эротических балладах, Брюсов не выходит из узкого круга словесно-поэтических возможностей: по-прежнему это слова безусловной напряженности и яркости, обобщенные, недифференцированные, объединенные резкими контрастами. Каждое из этих слов освящено примером Пушкина и, действительно, может быть установлено в законченном отрывке «Клеопатры» или в вариантах, но употребление их у Брюсова подчиняется законам иного стиля. Высокий стиль пушкинской «Клеопатры» требует больших и возвышенных, идеальных слов. Но сочетание слов у Пушкина, у поэта-классика, всегда индивидуальное, незаменимое и абсолютно точное; связь между эпитетом и соответствующим ему словом — синтетическая, т. е. эпитет обогащает свой предмет новым существенным признаком; в каждом слове до конца использован его вещественный и логический смысл. У Брюсова значение слов не бывает точным и определенным: слова теряют свою смысловую выразительность, делаются обобщенными и применимыми ко всякому отдельному случаю, только общая лирическая окраска, эмоциональный смысл целой группы слов производит определенное художественное действие. Приведем несколько примеров.

Пушкин, как и Брюсов, употребляет слова «прекрасный» и «сладостный» для выражения безотносительной оценки внешнего впечатления или внутреннего душевного движения. Но при этом в каждом отдельном случае эпитет «прекрасный» соединяется со своим предметом синтетической смысловой связью, индивидуальной и абсолютно точной: «Хранит невольников прекрасных И юношей стыдливо-страстных». Брюсов употребляет обычные для него обобщенные и лишенные вещественного смысла формулы: «Он смотрит. Та — прекрасна; Божественны ее черты», «И вновь прекрасна и ясна...». Отдельные слова: «прекрасный», «ясный», «божественный» — не дифференцированы в своем вещественном смысле и лишь в общей форме определяют эмоциональное воздействие исключительной и безусловной красоты царицы. Те же слова, обозначающие общее впечатление ее царственного облика, последовательно применяются к отдельным частям ее «прекрасного» тела: «...позволь взглянуть Мне — на божественную грудь!», «Прекрасной груди, рук и плеч». То же о празднике: «Прекрасен и беспечен пир...»; о стране: «Дары Финикии прекрасной...». Точно так же у Пушкина с изысканной простотой и новизной в сочетании слов: «Александрийские чертоги покрыла *сладостная* тень»; у Брюсова смутно и обобщенно: «Я здесь — для сладостных услуг!», «Но слаще вольная любовь...», «Прохладу сладко наводя», «...сладко плача и смеясь...».[27]

Образы света и мрака в своей контрастной напряженности в новой поэме — те же, что в эротических балладах: «светлый», «белый», «бледный», «сумрачный», «мрачный», «смутный», «мгла», «тень», «ночь». И здесь Пушкин точно и просто передает вещественное впечатление: «Александрийские чертоги покрыла сладостная тень»; Брюсов же повторяет привычные словесные клише, создающие некоторую общую эмоциональную окраску изображения, — соединение «мрачных» и «светлых» лирических впечатлений: «Бледнеет тень ночных видений...», «Не сходит тень с ее чела», «А вдалеке, где гуще тени...», «И тени сумрачной печали Ее прозрачный взор застлали». В последнем примере характерно тавтологическое повторение «сумрачные тени», связанное с тем, что механически возвращающееся слово уже потеряло свой вещественный смысл и потому нуждается в подновлении и усилении своей смысловой действенности. Особенно обычны у Брюсова словесные контрасты света и тени, светлого и темного: «Бледнеет тень ночных видений...», «И гости, сумрачны и бледны...», «И светлый дым благоуханий, Виясь, колеблет полумглу». Такие контрасты усиливают лирическую напряженность контрастирующих образов.

Между красочными, вернее, световыми контрастами белого и черного, светлого и темного колеблется словесное искусство Брюсова; по-прежнему оно слепо к другим красочным обозначениям. В поэме встречаются еще красный и золотой цвет, но это эмблематические краски: красный означает кровь и страсть, золотой —

роскошь, царственную пышность. Мы говорили уже о красных (пурпурных, алых) завесах; ср. еще: «И струи алые помчались...», «Но с алых губ сбегает кровь...» и т. д. Золотой цвет намечен уже Пушкиным как основной для «Клеопатры»; он употребляется здесь с полнотой вещественного смысла: «золотая чаша», «золотой покой», «ложе золотое». Брюсов употребляет это слово чрезвычайно щедро и неопределенно: «Прочь злато, ткани и каменья!», «Италия — златые вина», «Сверкая златом, Идет царица в свой покой...». Характерная замена: в черновике Пушкина мы читаем: «На берегу четвероугольного озера, выложенного мемфисским *мрамором...*»; мемфисский мрамор, очевидно, представляет особую разновидность этого камня, различаемую по внешнему виду. В переложении Брюсова: «Там, где квадратный водоем *мемфисским золотом* обложен...». Спрашивается, какая вещественная разница между «*мемфисским золотом*» и *золотом* других стран?

Мы не будем подробно останавливаться на известных нам из «Баллад» словесных образах страсти как тайны и чуда, огня и опьянения: «страстный», «сладострастный», «дрожит», «содрогание», «трепет», «наслаждение», «нега», «ласка», «лобзание». Отметим только, что любимые брюсовские слова освящены примером пушкинской эротики, но употребление этих слов противоречит духу поэзии Пушкина. Пушкин соединяет слова «страсть» и «дрожь»: «Рекла, и ужас всех объемлет, И страстью дрогнули сердца». Брюсов лишает то же соединение его точного, вещественного смысла: «Дрожит на лоне сладострастья...», «Всем сладострастьем женской дрожи...». Метафоры и сравнения, соединявшие слова «страсть» и «пламя», употреблялись в стихах Брюсова так часто, что потеряли свой вещественный смысл. В «Египетских ночах», на протяжении пяти страниц, мы читаем четыре раза: «Ты страстью распаляешь кровь...», «Царица снова предает свой стан объятьям распаленным», «Но той же страстью распалит...», «Приемля зной палящих губ...». Поэтому Брюсову приходится подновлять смысловую выразительность тавтологическими повторениями, как в последнем примере: «...зной палящих губ...», «...весь горя огнем...», «...огнист и жгуч...». То же относится к износившемуся сочетанию «тайна страсти»: «Гимена *тайны затая*».

Таким образом, в области словесных тем и словоупотребления поэма Брюсова ничем не отличается от его «Баллад». Напряженность и яркость слов безотносительная, контрасты крайностей и отсутствие переходов, идеализующий стиль и постоянное возвращение к тому же запасу слов, одностороннему по своему составу; с пушкинским словарем — лишь внешнее сходство, при полном внутреннем различии, которое проявляется прежде всего в неясности словоупотребления, обобщенного, логически невыразительного и недифференцированного по своему вещественному смыслу.

Конечно, идеализующий стиль требует и здесь, как в «Балладах», особого возвышенного словаря; торжественные славянизмы встречаются в изобилии: «чело», «уста», «очи», «ланиты», «лобзанья», «злато», «глава», «денница» и т. д. Иногда стиль поэта кажется искусственно приподнятым: «И Флавий открывает очи». Не всегда он удерживается на такой высоте; тогда простота повествования противоречит возвышенному пафосу условно-поэтических строк и звучит как диссонанс. Ср., например, «онегинское» начало главы IV:

Означились огни денницы;
Рабочий пробудился люд;
По узким улицам столицы
Ряды разносчиков снуют.

Простые слова, в особенности когда они содержат элемент рассуждения, нарушают стремительный подъем лирически взволнованных поэтических строк. Вот еще пример таких диссонансов:

И долго, с думою глубокой,
Она сидела одиноко,
И *стыло гретое вино.*

Или:

Она *ненужных слов* не тратит
И мыслит:
«Он — красив, *не глуп,*
Он жизнью эту ночь оплатит,
Но *почему так чужд мне он*?

Или еще:

«Ты надо мной властна, *быть может,*
И тело бедное мое
Безжалостный палач изгложет.
Но все ж я — прав. Что обещал,
Я, в эту ночь, исполнил честно:
С тобой я, *как тебе известно,*
До третьей стражи разделял
Твои, царица, вожделенья,
Как муж, я насыщал твой пыл...
Что ж! Я довольно в мире жил,
А ты — свершай свои решенья!»

Это счетоводство страсти, это педантическое указание причин и следствий в последнем примере («С тобой я, *как тебе известно...*», «Что ж, я довольно в мире жил...») даже в устах стоика производит впечатление провала с высоты лирического пафоса предшествующих и последующих стихов. Такая же прозаическая обстоятельность, такой же рассудочный педантизм в следующих выражениях:

Ты будешь для меня царицей,
В моей душе, *не на словах*!

Или:

«Пока они у двери,
Хоть поцелуй, *по крайней мере*!»

Рассудочная стихия брюсовского творчества особенно чужда стилю Пушкина. В «Клеопатре» Пушкин мыслит конкретными поэтическими образами, пластически изображает, а не рассуждает. Как поэт-классик, он отлично владеет, где это нужно, логической стихией речи, подчиняя ее художественному замыслу: поэтому он никогда не бывает рассудочным, не впадает в «прозаизмы». Напротив того, в напевной, эмоциональной, романтической лирике Брюсова рассудочные понятия, отвлеченные идеи не находят себе действительного художественного воплощения и вступают в резкое противоречие с общей лирической взволнованностью его стиля. Припомним его любимый прием — отвлечение эпитета, замену прилагательного абстрактным существительным, выражающим его логическое содержание. В «Египетских ночах»: «Глядит на смены наслаждений» вместо «на сменяющиеся наслаждения»; «Неся одежды, пух простынь...» вместо «пуховые простыни». Рядом с насыщенной вещественным смыслом пушкинской строфой:

Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое —

олицетворение абстрактного понятия (у Брюсова) особенно заметно:

Что там? Свежительная мгла
Теперь каким признаньям *внемлет*,
Какие *радости объемлет*,
Лаская страстные тела?

Употребляя абстрактные слова в переносном значении, Брюсов постоянно впадает в противоречие с вещественным, конкретным смыслом слов, для него несущественным:

Там, где *квадратный* водоем
Мемфисским золотом обложен,
За пышно убранным столом
Круг для веселья отгорожен.

Конечно, «круг» понимается здесь как область, место, «сфера», не пространственно, а идеально. Но для конкретно мыслящего поэтического воображения что могло бы означать такое словесное построение: «Там, где *квадратный* водоем обложен золотом, за столом отгорожен *круг* для веселья»?
Или еще:

Порфирных львов лежат ряды,
Чудовищ с птичьей головою,
Из клювов золотых, чредою,
Точа во глубь струю воды.

Здесь отвлеченности и непонятности конструкции особенно способствует слово «чреда». Брюсов вообще любит употреблять пространственные обозначения, сохранившие в языке только отвлеченный, переносный смысл: «ряд», «строй», «вереница», «круг», «чреда» и т. д. Он пользуется этими словами без всякого внимания к их вещественному смыслу, только увеличивая таким словоупотреблением абстрактность своих словесных построений: «Бежит невольниц *вереница,* Неся одежды...», «Рабы теснятся *строем,* Влекут его...», «За ней — рабов покорный *строй* И *круг* поклонников смущенных...», «*Ряды* разносчиков снуют».[28]

По-прежнему, как следствие неумения поэта эмоционального, романтического типа овладеть логической стихией речи и построить стройное и расчлененное предложение, в поэме встречаются неловкости синтаксического построения, как только у Брюсова возникает желание наметить более сложное логическое соотношение между частями предложения: «Ужели эта красота Сегодня станет прах могилы? Какая страшная мечта!», «И смотрит, с пасмурным челом. На мужа, кто простерт на ложе», «За мигом миг казался строже Взор гостя странного...».

Эти различные неловкости и несоответствия — несоответствия возвышенного патетического стиля и рассудочного прозаизма, абстрактных понятий и их конкретного, вещественного смысла, лирической напевности и синтаксической запутанности — производят нередко, помимо воли автора, комическое впечатление:

Ах, не она ль вчера ему
Всем сладострастьем женской дрожи,
Как властелину своему,
Вливала в жилы страсть. — *И что же*?

Такие внутренние противоречия и несоответствия стиля показывают, что Брюсов, как поэт эмоционально-лирического типа, не может художественно овладеть той рассудочной стихией, которая всегда присутствует в его поэзии, внося в его произведения отвлеченность и холод, несвойственные лирическому стилю. В искусстве Пушкина и классической школы логическая стихия речи претворяется в живую плоть художественного произведения, начиная с отдельных слов, отчетливых по своему смыслу и точных в своем употреблении, через сознательную и сложную постройку синтаксических соединений, вплоть до общего строения композиционного целого, расчлененного, легко обозримого и последовательного в своем основном развитии и расположении отдельных частей.

Лирическая композиция

Обнаружить в поэме Брюсова особенности лирической композиции представляет задачу гораздо более сложную, чем исследование с этой точки зрения эротических баллад. Там лирический

стиль требует простейших форм повторения — отдельных слов и целых стихов. Здесь необходимость двигать повествование не допускает таких элементарных приемов песенного стиля: простые повторения встречаются лишь в отдельных случаях, нигде не являясь существенным признаком стиля поэмы. Например: «Иль *плакать* вслух, как *плачут* дети!», «Ей *все* послушно, *все* доступно», «Творит *хотенье* из *хотений*», «Спокойным *взором*, не бледнея, Встречает гневный *взор* жены».

Уже гораздо обильнее повторения синтаксические, связанные с анафорой и ритмико-синтаксическим параллелизмом (более или менее свободным) и определяющие собой строение отдельных отрывков:

Но тих торжественный дворец.
Еще угрюмый страж-скопец
Не отворял глухих затворов;
Еще на беспощадный зов,
Во сне счастливый — сонм рабов
Не открывал в испуге взоров.

Повторения такого рода обычно встречаются в лирически взволнованных монологах действующих лиц.

В словах Клеопатры:

Твоей мучительной судьбе,
Твоей неумолимой казни
Все ужаснутся!»

Или:

Но *все* — что листья, *все* — подобны,
Для ночи созданы одной!»

В словах Критона:

За весь Олимп я не отдам
Того, что есть, *того*, что было,
И не завидую богам!»

Лирическая действенность повторения усиливается здесь присутствием элемента взволнованного восклицания или вопроса. Нередко автор прерывает свое повествование, чтобы дать волю таким лирическим возгласам. В эпическом повествовании Пушкина, напротив того, личный голос поэта, его эмоциональное участие нигде не нарушают последовательного объективного течения пластических образов. Ср. у Брюсова восклицания и вопросы поэта, усиленные лирическими повторениями:

Ах, не она ль вчера ему,
Всем сладострастьем женской дрожи,
Как властелину своему,
Вливала в жилы страсть? — И что же!
Ах, не она ль, среди затей,
Припоминала вдруг лукаво...

Или так:

Не он ли, хоть на краткий срок,
Царицы грустный взор привлек,
Не он ли вынул жребий третий?

Или еще:

В ее глазах — *какая* сила!
Как нежен стал ее язык!

И дальше:

Что там? Свежительная мгла
Теперь *каким* признаньям внемлет,
Какие радости объемлет,
Лаская страстные тела?

Повторения как признак лирической композиции могут проникнуть в строение целой главы и определить собой ее развитие. Так, в главе V, в рассказе о второй ночи, проведенной царицей с Критоном: «*Он* — счастлив, *он* — безумен страстью, *Он* медлить заклинает тьму... Но *он* ослеп, *Он* ничего не видит... *Он* молит, в трепетной истоме... *Он* обречен, но ласки ждет». Клеопатра: «*Он* — красив, не глуп. *Он* жизнью эту ночь оплатит, Но почему так чужд мне *он*?». В дальнейшем повествовании: «*Он* снова припадает к ней, *Он* смотрит ей в глаза». Такое построение повествования обнаруживает лирическое волнение, постепенное нарастание и усиление впечатления, сходное с построением баллады «Раб» (повторение союза «и») или «Рабыни» («*Она была* как свет прекрасна... *Она* к нам в душу тенью страстной... *Она* — царевна, мы — рабыни... *Он был* царевич и мужчина, *Он был* и силен и красив...»).

Для более детального изучения такой лирической композиции особенно пригодна глава VI, описывающая третью ночь (Клеопатра и безымянный юноша). Здесь основное развитие повествования определяется рассказом о поведении юноши, намеченном в ряде коротких предложений, которыми открываются соответствующие строфы: «*Он спит*, Ребенок, страстью истомленный... *Он спит*. Но сонные уста Так чисты!... *Он пробуждается.* Уже?.. *Он бледен,* страшен он лицом... *Он смотрит*. Та — прекрасна...». Между этими основными композиционными повторениями — другие, второстепенные: «Он спит, Ребенок, страстью истомленный... *Так* молод! Были *так* стыдливы Его невольные порывы, *Так* робки просьбы детских глаз!.. Он спит. Но сонные уста *Так* чисты! *Так* ресницы милы!.. *Ей* жутко, *ей* почти что больно... Он пробуждается. Уже? Все вспомнил. Так: чертог, царица, *И* в окна бьющая денница, *И* он стоит на рубеже... Он бледен, страшен он лицом. *И* сердце царственной блудницы Внезапной болью стеснено, *И* чувства, спавшие давно, Оживлены в душе царицы, *И* двое на лучи денницы, Равно дрожа, глядят в окно. *И*, голос понижая, словно Кого-то разбудить страшась, Лепечет быстро и любовно Царица, к юноше склонясь...». Построение дальнейшей части этой главы определяется новым повторяющимся словом, намечающим основные композиционные рамки повествования: это призыв бе-

жать из дворца, которым обмениваются царица и юноша. Клеопатра: «Хочу спасти тебя! *Беги*! Есть дверь за северной колонной... Час минет, — и спасенья нет! *Беги*!», «Что я? *Беги*, пока есть время!». Юноша: «*Беги со мной*!», «Противится, твердя упорно: „*Беги со мной*!“», «*Бежим*! Нас позвала любовь!». Клеопатра: «Так! Мы *бежим* из этих зал!».

Если обратиться к еще более широким композиционным заданиям, мы и здесь обнаружим лирический принцип повторения и параллелизма. Повторение введено в рассказ о каждой из трех ночей. Описание каждой ночи начинается на рассвете: 1) «Означились огни денницы; Рабочий пробудился люд...»; 2) «Все ограниченней, короче Остаток малый новой ночи...»; 3) « И третья ночь прошла». Каждая ночь заканчивается, как мы уже видели, появлением рабов и рабынь и описанием казни «счастливца». Царица бьет в кимвал и призывает стражу: 1) «Безмолвно, ярость подавляя, Та бьет по меди молотком...»; 2) «Она стоит перед кимвалом, Не отвечает и стучит»; 3) «И вдруг далеко по дворцу Пронесся медный звон кимвала». Каждый из любовников Клеопатры произносит монолог, в котором открывается характер его любви. Мы говорили уже о повторении в описании праздника Клеопатры в главах I и II. Это лирический прием параллелизма, усиливающего впечатление, которым, как мы видели, разрушен замысел Пушкина, но который вполне соответствует духу лирической поэмы Брюсова.

Пушкин в эпическом рассказе своей «Клеопатры», необыкновенно сжатом и последовательном в ходе развития повествования, сообщает только фактически необходимое, не задерживаясь ни на каких подробностях. При такой скупости и строгости в развитии повествования лирические повторения принципиально невозможны; и действительно, мы не находим у Пушкина никаких существенных повторений, кроме возвращающегося описания пира, погруженного в молчание задумчивостью Клеопатры; но здесь это — прием описания, а не лирическое усиление впечатления, и требуется он логическим контрастом в изображении первоначального веселья и наступившей внезапно тишины: «Царица голосом и взором свой *пышный* оживляла *пир*», «И *пышный пир* как будто дремлет...». Поэтому повествование Пушкина ощущается нами как объективная смена пластических образов, как свободное от личного волнения и участия творчество эпического поэта. Поэма Брюсова, напротив того, выдает своей композицией лирическое волнение автора, его эмоциональное участие, которое проявляется в некоторой единообразной эмоциональной окраске всего повествования.

Поэтические отступления от имени автора, его лирические возгласы не являются единственным признаком этого участия, хотя они играют в этом смысле существенную роль. Рассказ Брюсова, прерываемый лирическими восклицаниями и вопросами, всегда обнаруживает эмоциональную заинтересованность в судьбе героев:

Не сонных в спальне луч застал!
Чу! говор, вздохи, поцелуи,
И звонко в искристый фиал,
Опенены, сбегают струи.

Или еще:

Что может отвечать царица
На детский, на бессвязный бред?
А за стеной шумит столица...
Он — обречен; спасенья нет.

Брюсов усвоил себе в «Египетских ночах» обычные композиционные приемы так называемой лирической поэмы. В каждой главе его произведения повествование прерывается лирическим монологом или драматическим диалогом, часто без обозначения говорящего лица. Как в «Балладах», герои высказывают свое душевное состояние в лирически взволнованной, эмоционально окрашенной, аффективной речи:

«Настало время расставанья».
«Еще, еще одно лобзанье!»
«Пора. Сияет в окна день».
«Нет! Погляди! повсюду тень!»
«Конец!» Она встает и властно
Идет, чтоб дать условный знак,
Но он влечется сладострастно
За ней, целуя каждый шаг.
«Помедли! Видишь, я не трачу
Ни мига даром! Пью до дна
Блаженство! Я от счастья плачу,
Что ты была мне суждена.
Что Зевс, с его бессмертной силой!
За весь Олимп я не отдам
Того, что есть, того, что было,
И не завидую богам!»

Соответственно обычному построению лирической поэмы Брюсов вводит в композицию «Египетских ночей» отрывочность, характерную для лирико-драматического стиля, выделяющего лишь вершины действия. Отдельные главы начинаются как бы с многоточия; многоточием обрывается также предшествующее повествование. «Все ограниченней, короче Остаток малый новой ночи...». Или так: «И третья ночь прошла. Он спит...» и т. д. Такая же отрывочность проникает в строение каждой отдельной главы. Строфы отделены друг от друга внезапными переходами. Например:

Царица сумрачно глядит
На сон бестрепетно-спокойный,
И грудь ее — в тревоге знойной.

«Проснися, воин! близок день!»
И Флавий открывает очи.

Пушкин пользовался в юности поэтической формой лирической поэмы, любил ее отрывочность, ее внезапные переходы,

обилие лирических монологов и диалогов, эмоциональную взволнованность автора, его личное участие в судьбе героев. Так написаны байронические поэмы Пушкина: «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане».[29] Эпическое повествование «Клеопатры», насколько можно судить по написанному отрывку, отличалось, по-видимому, особой связностью, непрерывным течением повествования. Монолог Клеопатры не носит лирического характера и вызывается необходимостью экспозиции. Душевное волнение поэта нигде не прерывает спокойного и объективного течения пластических образов.

Мы могли бы показать, что существенный элемент художественной действенности брюсовских поэм заключается по-прежнему не в вещественном и логическом смысле слов, а в звуковой стихии речи, в лирической напевности, связанной с общим эмоциональным тоном художественного целого лирической поэмы. Однако это ясно доказывается теми особенностями романтического стиля, которые были отмечены до сих пор. Поэтому вместо многих примеров рассмотрим расположение гармонических гласных в одном из характерных отрывков:

Он кубок пьет. Она руками
у о а а
Его любовно обвила
о о а
И снова нежными устами
о е а
Коснулась детского чела.
у е а
Улыбкой неземного счастья
— о а
Он отвечает, будто вновь
а(ет) у о
Дрожит на лоне сладострастья...
— о а
Но с алых губ сбегает кровь,
а у а(ет) о
Взор потухает отененный,
о а(ет) о
И все лицо покрыто тьмой...
о о — о
Короткий вздох, — и труп немой
о о у о
Лежит пред северной колонной.
— — о

Весь отрывок окрашен повторяющимися ударными гласными *а* и *о*, которые возвращаются на самых заметных местах, в конце первого полустишия и в рифме. Среди них, на симметричных местах, рассеяны редкие *е* и *у*. Особенно выразительно повторение гласного *о* в последних мрачно-торжественных стихах, описывающих смерть юноши. Обилие ударений, метрических строк или строк с пиррихием в третьей стопе придает брюсовскому

стиху некоторую бедность и однообразие, которое мы наблюдали уже в «Балладах», однако частое повторение ударений и одинаковых ударных гласных и здесь является лирическим приемом усиления эмоциональной действенности стихов.

Это повторение звуков, вместе с основной тенденцией всех слов к усилению, к безотносительной возвышенности и яркости, к соединению контрастных образов одинаковой напряженности и силы, к лирическому повторению слов и лирической композиции, характеризует Брюсова «Египетских ночей» как поэта напевного, эмоционального типа, как романтика по преимуществу. С этой точки зрения становится понятной незаконченность и смутность его словесных образов и логическая невыразительность в сочетании слов. Неясность и недосказанность («поэзия намеков») облегчает как художественное средство лирически неопределенное вчувствование в звучащее, эмоционально окрашенное сочетание слов. В данном случае у Брюсова все то же основное стремление: превратить отрывок пушкинской поэмы в лирическую балладу.

Выводы

Во всех своих характерных особенностях новые «Египетские ночи» обнаруживают полное стилистическое тождество с эротическими балладами из сборника «Риму и миру». Задачу «Египетских ночей» Пушкина Брюсов понял как необходимость написать новую эротическую балладу на знакомую тему с помощью обычных стилистических приемов. В этой работе над освоением и уподоблением себе особенностей пушкинского искусства он обнаружил всего яснее отношение своего стиля к стилю своего предшественника, и мы можем, основываясь на произведенном только что сопоставлении, решить вопрос о том, в какой мере «Египетские ночи» Пушкина могут рассматриваться как источник брюсовских «Баллад» и его поэтического творчества вообще.

Брюсов заимствовал у Пушкина лишь внешнее и немногое — материал для поэтической постройки; это немногое он использовал по-своему, подчинив его формальным законам своего искусства. Тему «Клеопатры» он понял как тему эротической баллады, соединяющей напряжение радости и страдания, чувственное наслаждение и муку, страсть и смерть: отсюда глубоко идущее тематическое уподобление «Египетских ночей» знакомым нам «Балладам». Изображение пира Клеопатры, вещественное, краткое и точное, он использовал как материал для создания эмблематических аксессуаров в духе балладной экзотики, которые по своей общей лирической окраске соответствовали бы эмоциональному смыслу изображаемого. Словарь Пушкина, идеализованный сообразно поставленной художественной задаче, но всегда абсолютно точный и строгий в смысле выбора и сочетания слов, всегда предполагающий индивидуальную, неповторимую, синте-

тическую связь между эпитетом и его предметом, он подчинил своеобразным особенностям своего поэтического стиля, повторяя те же слова, но в сочетаниях, делающих их смутными, обобщенными и логически невыразительными. Пользуясь словами, до крайности напряженными и яркими, соединяя их элементарными контрастами одинаково резких противоположностей, нагромождая лирические повторения отдельных звуков, или слов, или целых стихов, он создал произведение типично романтического стиля, глубоко чуждое духу пушкинской поэзии. Композиционная форма лирической баллады или лирической поэмы определила собою, наконец, общий характер поэтического замысла, сменив объективный повествовательный, эпически безличный стиль незаконченного отрывка «Клеопатры».

В таком сопоставлении становится ясным различие стиля Пушкина и Брюсова. Брюсов не может быть назван поэтом пушкинской школы. Красота его «Баллад» заключается в их напевности, в искусном повторении звуков и слов, сгущающих эмоциональную насыщенность, смутно волнующих и создающих лирическое настроение, но не дающих четкого зрительного образа и не овладевающих логическим смыслом слов. По характеру своей поэтики Брюсов не классик, а романтик.

Среди поэтов неоромантической школы Брюсов занимает особое место вследствие присутствия в его искусстве глубокой рассудочной стихии. Рассудочная культура заставляет Брюсова мечтать о классической форме, по существу чуждой его романтическому искусству. Среди русских символистов он первый заговорил о Пушкине и посвятил себя исследованию Пушкина. Но стихи Брюсова обнаруживают органическое отталкивание от Пушкина, и рассудочная стихия в них выступает художественно непретворенной, в то время как поэты классического направления сознательно владеют логической структурой речи. То, что взято Брюсовым у Пушкина, относится к наиболее внешним элементам его поэтического творчества, причем — заимствованное — изменено до неузнаваемости. Русские символисты всегда оставались чуждыми пушкинской традиции и классическому стилю, и лишь в современной поэзии, преодолевшей символизм, замечается художественная рецепция наследия Пушкина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На конкретном примере поэтики Пушкина и Брюсова нам открылось типологическое различие, чрезвычайно важное для исторической и теоретической поэтики. Существуют два поэтических стиля, которые могут быть условно обозначены как стиль классический и романтический. Для классического стиля характерна сознательность и разумность в выборе и употреблении слов — вещественно-логический принцип словосочетания. Поэт

владеет логической стихией речи: слова употребляются им с полнотой логического и вещественного смысла. Соединение слов всегда единственное, индивидуальное, неповторяемое в таком сочетании; связь между эпитетом и его предметом синтетическая, так что эпитет вносит существенно новую художественную черту в определение предмета. Синтаксическое построение является строгим, логически расчлененным и гармоничным. Композиционное целое распадается на ясные и легко обозримые части. В общем, элемент смысла, вещественного значения слов управляет сложением поэтического произведения. Внешние, наиболее заметные признаки такого стиля отмечались не раз: стремление слова стать точным понятием, метонимические обобщения и перифраза, обилие сентенций в эпиграмматически законченной форме, заостренных в форме логической антитезы, распределенной в ритмически параллельных стихах, связанных между собою парной рифмой (александрийский стих во французской поэзии, героическое двустишие — в английской, шестистопный ямб с парными рифмами — в немецкой и русской).

В противоположность этому для романтического стиля характерно преобладание стихии эмоциональной и напевной, желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов, вызвать «настроение», т. е. смутные, точнее, неопределенные лирические переживания, в эмоционально взволнованной душе воспринимающего. Логический или вещественный смысл слов может быть затемнен: слова лишь намекают на некоторое общее и неопределенное значение; целая группа слов имеет одинаковый смысл, определяемый общей эмоциональной окраской всего выражения. Поэтому в выборе слов и их соединении нет той индивидуальности, неповторяемости, незаменимости каждого отдельного слова, которая отличает классический стиль. Эмоциональный синтаксис характеризуется лирическими восклицаниями, вопросами и многоточиями. Основной художественный принцип — это повторение, — повторение отдельных звуков и слов или целых стихов, создающее впечатление эмоционального нагнетания, лирического сгущения впечатления. Параллелизм и повторение простейших синтаксических единиц определяет собой построение синтаксического целого. Общая композиция художественного произведения всегда окрашена лирически и обнаруживает эмоциональное участие автора в изображаемом им повествовании и действии.

С этим связано принципиально различное отношение поэтов классического и романтического типа к своему искусству. Поэт-классик смотрит на искусство как на строительство прекрасного; поэтическое произведение есть прекрасное здание, подчиненное в своем строении априорным законам прекрасного; важно, чтобы построенное здание имело внутреннее равновесие, было закончено и совершенно и подчинялось единому художественному закону. Поэт-романтик хочет выразить в произведении свое пере-

живание; он открывает свою душу и исповедуется; он ищет выразительных средств, которые могли бы передать его душевное настроение, как можно более непосредственно и живо; поэтическое произведение романтика представляет интерес в меру оригинальности, богатства, интересности личности его творца. Классический поэт — мастер своего дела, профессионал, подчиняющийся условностям своего искусства и законам связывающего его материала. Романтический поэт всегда борется с этими условностями и законами; он ищет новой формы, абсолютно соответствующей его переживанию; он особенно остро ощущает невыразимость переживания во всей его полноте в условных формах доступного ему искусства.[30]

Это типологическое противоположение воплощается конкретно в творчестве отдельных поэтов и целых поэтических школ. Русские символисты, к которым принадлежит и Брюсов, — типичные представители романтической поэтики. В произведениях отдельных представителей этого литературного движения, несмотря на глубокие различия формального и внутреннего характера, легко обнаружить некоторое стилистическое единство, замечающееся в употреблении тех же приемов музыкально-лирического стиля. Обилие лирических повторений может служить в этом смысле легко уловимым показательным признаком. Оно сопровождается всякий раз другими отмеченными нами особенностями романтического стиля. Приведем несколько примеров.

Одно из наиболее ранних стихотворений, знаменующих зарождение новой поэтической школы, это «Песня» Зинаиды Гиппиус (1893). Оно построено на лирических повторениях песенного характера, ненужных с точки зрения логического и вещественного содержания, но обладающих большой лирической действенностью и эмоциональной выразительностью:

Окно мое высоко над землею,
    Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею, —
    С вечернею зарею.
И небо кажется пустым и бледным,
    Таким пустым и бледным,
Оно не сжалится над сердцем бедным,
    Над моим сердцем бедным...

Лирический стиль Федора Сологуба сложился независимо от поэзии Зинаиды Гиппиус и раньше ее; между тем Сологуб пользуется совершенно сходным поэтическим приемом в известном стихотворении «Звезда Маир» (1898):

Звезда Маир сияет надо мною,
    Звезда Маир,
И озарен прекрасною звездою
    Далекий мир.

Земля Ойле плывет в волнах эфира,
    Земля Ойле,

И ясен свет блистающий Маира
    На той земле.

Река Лигой в стране любви и мира,
    Река Лигой
Колеблет тихо ясный лик Маира
    Своей волной.

Бряцанье лир, цветов благоуханье,
    Бряцанье лир,
И песни жен слились в одно дыханье,
    Хваля Маир.

Поэзия Константина Бальмонта отличается признаками существенно иными, чем стихотворения этих ранних представителей русского символизма. Но для Бальмонта так же характерен песенный стиль («Будем как солнце», 1902).

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
    И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
    И выси гор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть море
    И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,
    Я властелин.

. . . .

Я в этот мир пришел, чтобы видеть солнце,
    А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о солнце
    В предсмертный час!

Быть может, еще более характерно другое стихотворение Бальмонта из того же сборника, вся композиция которого построена на параллелизме и лирических повторениях. Первый и второй стихи первой строфы, так же как третий и четвертый, соответственно параллельны первому и второму, третьему и четвертому стихам всех последующих строф. Кроме того, второй стих параллелен первому и четвертый — третьему.

Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов.
— Как темное море глубоко,
Как дышат края облаков!

Она не твердила: «Не надо!»,
Обетов она не ждала.
— Как сладостно дышит прохлада,
Как тает вечерняя мгла!

Она не страшилась возмездья,
Она не боялась утрат.
— Как сказочно светят созвездья,
Как звезды бессмертно горят!

Александр Блок принадлежит к другому поколению русских символистов. Но общая черта лирическо-музыкального стиля присуща и его поэзии. Известное стихотворение «Шаги Командора» (1910—1912) построено целиком на повторении основных эмоционально действенных слов:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
    Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: «Ты звал меня на ужин.
    Я пришел. А ты готов?..»

На вопрос жестокий нет ответа,
    Нет ответа — тишина.
В пышной спальне страшно в час рассвета,
    Слуги спят, и ночь бледна.

В час рассвета холодно и странно,
    В час рассвета — ночь мутна.
Дева Света! Где ты, донна Анна?
    Анна! Анна! — Тишина.

Только в грозном утреннем тумане
    Бьют часы в последний раз:
Донна Анна в смертный час твой встанет,
    Анна встанет в смертный час.[31]

Лирические повторения служат для нас лишь внешним признаком романтического стиля, легче всего уловимым.[32] С его присутствием связаны неизбежно и другие признаки: неясность словоупотребления, затемнение логического и вещественного смысла слов, особенности синтаксического построения и композиции, богатство звуковой выразительности — в рифмах, внешних и внутренних, аллитерации, словесной инструментовке и т. д. Для стилистического единства эпохи характерно появление всех этих приемов у разных поэтов, одновременно и независимо друг от друга, как выражения одинакового художественного устремления и «творческого импульса» («élan vital», по терминологии Бергсона), объединяющего новое поколение поэтов. Приведенные примеры подтверждают нашу основную мысль: русские символисты являются представителями неоромантической поэтики.

Символизм в России не был связан с поэтическим наследием Пушкина. Его корни — в романтическом течении русской лирики, восходящем к Жуковскому. От Жуковского через Тютчева, Фета и школу Фета (Ал. Толстой, Полонский и, в особенности, Владимир Соловьев) эта поэтическая традиция передается русским символистам. Русская читающая публика восприняла стихотворения первых символистов как знамение некоего перелома в поэтических вкусах, потому что она не знала ни Тютчева, ни Фета, ни Соловьева: эти поэты возрождаются вместе с победой символизма. На самом деле переход от лирики Фета к поэзии Бальмонта, от Владимира Соловьева к юношеским стихам Блока

нигде не связан с появлением принципиально новых художественных фактов и представляет скорее количественное, нежели качественное изменение.[33] И там и тут мы имеем поэзию звуков и лирических настроений, а не логического смысла и зрительных образов.

Искусство Пушкина и поэтов его группы обладает всеми признаками стиля классического.[34] В этом смысле Пушкин завершает собой развитие классической традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной преимущественно на французской поэтической культуре в противоположность Жуковскому, Тютчеву и Фету, примыкающим к немецкой романтической лирике. Лишь немногие из поэтов пушкинской плеяды сохранили основные черты классической традиции; например, Баратынский, Лермонтов и Тютчев, во многом связанные с Пушкиным, подчинили материалы, заимствованные от учителя, законам иного, романтического стиля. Среди поэтов XIX в. Пушкин имел много поклонников, но мало учеников. Пушкинскую традицию совершенно вытеснила другая, романтическая традиция, восходящая к Жуковскому. Символисты в этом смысле не внесли ничего нового: они примкнули к поэтическому стилю русской романтической школы. Лишь в самые последние годы замечается поворот, знаменующий действительное возвращение к Пушкину через голову всего литературного развития XIX в. Впервые М. Кузмин, воспитанный на «прекрасной ясности» французского и русского XVIII в., наметил возможность такого перелома. Лирика Анны Ахматовой, с ее словесной четкостью и строгостью, с ее любовью к эпиграмматической формуле и расчлененной логической композиции, с ее отказом от лирических повторений и элементарной напевности песенного типа, знаменует окончательное возвращение к классической традиции. «Белая стая» возникла под знаком внимательного и проникновенного изучения Пушкина и Баратынского.

Возвращаясь к вопросу о Брюсове, мы вправе более тесным образом связать его с группой ранних представителей русского символизма, поэтов-индивидуалистов, например таких, как Бальмонт. Это искатели сильных и ярких переживаний, создатели лирических произведений, окрашенных односторонней страстной напряженностью, светлых и мрачных, прекрасных и сладостных слов, объединенных резкими контрастами, усиленных лирическими повторениями. Среди поэтов романтической школы Брюсов приближается к представителям романтического индивидуализма, Байрону и Лермонтову. Любопытно сопоставить брюсовские «Баллады» с эротической балладой Лермонтова «Тамара». Несмотря на несходство общего замысла («Тамара» задумана как баллада народная, как песня сказителя, странника-слепца) и на ритмическое несходство («Тамара» написана трехстопным амфибрахием), мы можем отметить существенное сходство поэтических приемов.

Словесные повторения: «*Чернея* на *черной* скале» (ср. «...*белее белых* лилий...»), «*Уста* прилипали к *устам*», «Старинная *башня* стояла» и «*В* той *башне* старинной и тесной» (вариант), «*Волна* на *волну* набегала, *Волна* погоняла *волну*».

Контрасты: «*Прекрасна*, как ангел небесный, Как демон *коварна и зла*» (ср.: «Близ *ангела две дщери тьмы!*»).

Экзотика:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя... Шипели
Пред нею два кубка вина.

Внутренние повторения. Неточное, эмоционально обобщенное словоупотребление:

И слышался голос Тамары:
Он весь был *желанье и страсть*.
В нем были всесильные чары,
Была непонятная власть.

Последняя строка представляет пример гармонии на *а* и повторение плавных и носовых (*л*, *н*). Ср. в этом смысле также первую строфу или: «Волна на волну набегала, Волна погоняла волну» (*в*, *л*, *н*; *а—у—а—а—а—у*).

Лермонтов, как и Брюсов, — поэт музыкально-романтического типа, поэт настроений и звуков. В литературе нередко указывалось, какую роль играют звуки в его художественном воображении. Поэтому у Лермонтова так часто встречаются логически невыразительные сочетания, вроде «страстью безумно-мятежной», «в безмолвном и гордом страданьи». Вероятно, сравнение работы Лермонтова и Пушкина над одинаковым материалом дало бы результаты, сходные с выводами нашего исследования о Брюсове.

1916—1922 гг.

ПОЭТИКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

1

Значение Блока как художника слова яснее будет другим поколениям его читателей. Если пристрастие современника не обманывает нас, он займет свое место среди первых русских лириков — наряду с Державиным, Пушкиным, Баратынским, Тютчевым, Лермонтовым и Фетом. За это говорит художественная насыщенность и завершенность его третьей книги, в своей окончательной редакции (1921 г.) события небывалого в истории новейшей русской поэзии. Но будучи в этом смысле явлением абсолютно значительным, сверхисторическим, поэтическое творчество Блока сохраняет глубокое своеобразие исторического момента: стихи его были событием в истории русской романтической лирики, они имеют традицию и оказали влияние, которое очевидно уже теперь, но о размерах которого мы можем говорить в настоящее время еще только приблизительно и в самой общей форме.

В романтической поэзии мир является нам поэтически преображенным и просветленным. Основным приемом романтического преображения мира служит метафора. Поэтому, с точки зрения истории стиля, романтизм есть поэзия метафоры.

Мы называем метафорой употребление слова в измененном значении (т. е. в переносном смысле), основанное на сходстве. Так, звезды напоминают жемчуг, отсюда метафора «жемчужные звезды», звезды — «жемчужины неба». Небо напоминает голубой свод, купол или чашу; обычные метафоры литературного языка — «небесный свод», «небосвод», «небесный купол»; более редкая специально поэтическая метафора — «небесная чаша». Оба метафорических ряда могут вступить в соединение; тогда звездное небо становится «жемчужной чашей». Такое метафорическое иносказание обладает способностью к дальнейшему самостоятельному развитию, следуя внутреннему, имманентному закону самого поэтического образа. Если небо — жемчужная чаша, то чаша может быть наполнена «лазурным вином»; поэт, охваченный перед ночным небом волнением мистического чувства, общаясь

с таинственной жизнью природы, «из жемчужной чаши пьет лазурное вино». Последовательно развиваясь, метафорическое иносказание развертывается в самостоятельную тему целого стихотворения; в таких метафорических темах из простого иносказательного эпитета или глагола, употребленного в переносном смысле («жемчужные звезды»), метафора становится как бы поэтической реальностью. Этот процесс реализации метафоры является существенной особенностью романтического стиля, наиболее отличающей его от законов обычной разговорной речи.

В практическом языке изменение значения слова по категории метафоры служит насущной потребности в новых словах для обозначения новых понятий; например, «рукав реки», «горлышко бутылки». Естественный процесс развития таких новых значений ведет к забвению старого значения и обособлению нового в самостоятельное слово, например «коньки» из «маленькие кони». Чем скорее завершится этот процесс, тем удобнее для говорящего: употребление нового слова совершается с наименьшей затратой сил, автоматически. Напротив того, поэт делает языковую метафору художественно действенной, оживляя ее метафорический смысл. Оживление метафоры может совершаться с помощью легкого изменения словоупотребления, выводящего наше сознание из автоматизма привычных значений; например, у Блока вместо привычного в прозаической речи (и ставшего даже термином науки) эпитета «перистые тучи» — новое поэтическое словосочетание «в золотистых перьях тучек». Возможно, однако, более смелое и индивидуальное оживление метафоры, метафорический неологизм (семантическое новообразование), заменяющий привычную метафору другой, оригинальной, сходной по общему смыслу, но различной по словесному выражению. Так, когда Блок говорит, следуя за Лермонтовым: «И шишак — золотое облако — Тянет ввысь белыми перьями...», или, когда вместо привычного «холодное чувство», «холодное сердце» он говорит о «снежной любви», о сердце, занесенном «снежной вьюгой». Своеобразную действенность метафорического стиля мы ощущаем именно по степени отклонения метафоры от обычного в прозаической речи словоупотребления.

Блок — поэт метафоры. Метафорическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преображение мира с помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни. В лирической драме «Роза и Крест» поэт Гаэтан в ряде метафор, заимствованных из поэтических преданий родной Бретани, раскрывает свое романтическое одушевление явлений природы, а представитель обыденной жизни, рыцарь Бертран, разоблачает его прозрения с точки зрения практического, прозаического мышления:

«Сцена III. *Берег океана. Гаэтан и Бертран на конях.*

Гаэтан

Теперь — подводный город недалеко,
Ты слышишь звон колоколов?

Бертран

Я слышу,
Как море шумное поет.

Гаэтан

А видишь,
Седая риза Гвеннолэ несется
Над морем?

Бертран

Вижу, как седой туман
Расходится.

Гаэтан

Теперь ты видишь,
Как розы заиграли на волнах?

Бертран

Да. Это солнце всходит за туманом.

Гаэтан

Нет! То сирены злобной чешуя!..
Моргана мчится по волнам... Смотри:
Над нею крест заносит Гвеннолэ!

Бертран

Туман опять сгустился.

Гаэтан

Слышишь, стоны?
Сирена вероломная поет...

Бертран

Я слышу только волн печальный голос.
Не медли, друг! Через туман — вперед!

Как поэт метафоры, Блок имеет предшественников в романтическом творчестве первых русских символистов.[1] Вместо большого числа примеров мы ограничимся двумя цитатами из Брюсова. В городской поэзии Брюсова современный город является фантастически преображенным, таинственным и сказочным. Это достигается с помощью приемов метафорического «остранения»:

Горят электричеством *луны*
На выгнутых, длинных *стеблях.*
Звенят телеграфные *струны*
В незримых и тонких *руках.*

Круги циферблатов *янтарных*
Волшебно зажглись над толпой,
И *жаждущих* плит тротуарных
Коснулся прохладный покой.

Еще ближе к метафорическому стилю Блока — описание встречи с таинственной Незнакомкой на улицах ночного города:

Она прошла и *опьянила*
Томящим сумраком духов
И быстрым взором оттенила
Возможность невозможных снов.

Сквозь уличный железный грохот,
И *пьян* от синего огня,
Я вдруг заслышал жадный *хохот,*
И *змеи* оплели меня.
. . . .

И в ужасе борьбы упорной,
Меж клятв, молений и угроз,
Я был опутан *влагой черной*
Ее распущенных волос.

Однако, несмотря на таких предшественников, как Брюсов, своеобразное место Блока в истории русской романтической лирики определяется тем решительным значением, которое получила в его поэзии метафора как главенствующий прием, как стилистическая «доминанта» (термин Б. Христиансена),[2] и особыми оригинальными формами употребления этого приема.

В памятном образе блоковской Незнакомки мы находим уже эти черты метафорического стиля, подчиненные основному художественному заданию — преображению земной действительности в романтически чудесную, земной красавицы — в сказочную Незнакомку: «Девичий стан, *шелками схваченный*, В туманном движется окне», «*Дыша духами и туманами*, Она садится у окна», «И *веют* древними *поверьями* Ее упругие шелка...», «И *очи синие бездонные цветут* на дальнем берегу». Вспомним еще раз появление Незнакомки «в ресторане»: духи «дышат», ресницы «дремлют», шелка «шепчутся тревожно». Некоторые излюбленные метафоры повторяются: «Душишь черными шелками...», «Вся — в шелках тугих». Мы имеем вариант баллады «Незнакомка» с теми же метафорами:

Вздыхая древними *поверьями,*
Шелками черными *шумна,*
Под *шлемом* с *траурными* перьями...

И другой вариант, как бы первый набросок:

И вот — ее глаза и плечи
И черных перьев *водопад*...

В других циклах образ Возлюбленной меняется (например, цыганка Кармен), но метод метафорической поэтизации, по существу, остается неизменным: «Глядит на *стан* ее *певучий*...», «...мне будет сниться Твой *стан*, твой *огневой*!», «...*море кружев душных*...» и т. д.; торжественное шествие Незнакомки и таинственной властительницы повторяется в стихах последнего периода:

И твоя *одичалая* прелесть —
Как *гитара*, как *бубен весны*!

И проходишь ты в думах и грезах,
Как *царица* блаженных времен,
С головой, *утопающей* в розах,
Погруженная в сладостный сон.

Поскольку можно говорить о конкретных деталях романтического образа Возлюбленной, эти детали также даются в метафорическом преображении. В этом смысле особенно интересно сравнение с Ахматовой, поэтом другой эпохи и другого стиля, точной, строгой и сухой в подмеченных ею частностях описания: «Потускнели и, кажется, стали у́же Зрачки ослепительных глаз», «И глаза, глядевшие тускло, Не сводил с моего кольца», «Лишь смех в глазах его спокойных Под легким золотом ресниц», «Твои сухие, розовые губы!», «Но, поднявши руку сухую, Он слегка потрогал цветы», «Как непохожи на объятья Прикосновенья этих рук» и т. п.[3]

Иначе у Блока. Глаза его Возлюбленной «поют из темной ложи». «Синие бездонные», они «цветут на дальнем берегу» (ср. также: «И под маской — так спокойно Расцвели глаза», «Смотри: я спутал все страницы, Пока глаза твои цвели»). Они сияют, как «звезды» («Погасли звезды синих глаз»), или теплятся, как «свечи», или разгораются, как «пожар» («Но очей молчаливым пожаром...»). Взор их «прожигает камень», «разит», как «кинжал» («Твой разящий, твой взор, твой кинжал!»), «пронзает мечами», вонзается «стрелой» («Сладко в очи поглядела Взором как стрела»). Они «большие, как небо»; поэт «бросает» свое сердце «в темный источник сияющих глаз». Над глазами опущены «ресницы-стрелы», «стрельчатые ресницы». От «бархатных ресниц» ложатся «тени»; под ними «таится сумрак» («Где жила ты и, бледная, шла, Под ресницами сумрак тая...»). Из-под ресниц смотрит «крылатый взор»: «Пылайте, траурные зори, Мои крылатые глаза!», «И я одна лишь мрак тревожу Живым огнем крылатых глаз» (ср. также: «И крылатыми очами Нежно смотрит высота»).

Так же выделяются волосы Возлюбленной: «В чьих взорах — свет, в чьих косах — мгла», «Я верю мгле твоих волос...», «Это — рыжая ночь твоих кос?»; и другой метафорический ряд: «Буря спутанных кос...»; наконец, в ином направлении метафоризации — косы — «змеи»: Возлюбленная — с «...улыбкою невинной В тяжелозмейных волосах», «С буйным вихрем в змеиных кудрях...», «И черными змеями Распуталась коса». Последняя метафора в своем развитии становится поэтической реальностью: «И змеи окрутили Мой ум и дух высокий Распяли на кресте, И в вихре снежной пыли Я верен черноокой Змеиной красоте». Или в другом отрывке: «Все размучен я тобою, Подколодная змея! Синечерною косою Мила-друга оплетая, Ты — моя и не моя!» (ср. в приведенном выше стихотворении Брюсова: «Я был опутан влагой черной Ее распущенных волос», «И змеи оплели меня»).

Даже имя Возлюбленной служит предметом метафорического преображения: «Я люблю ваше тонкое имя...», «Но имя тонкое твое...», «Знаю я твое льстивое имя...», «Живое имя Девы Снежной...», «Их золотые имена». Насколько точнее сказано у Ахматовой: «Короткое, звонкое имя».

Весьма немногочисленны те случаи, в которых Блок ограничивается простым подновлением обветшалой метафоры языка. Обыкновенно по типу языковых метафор он создает новые, оригинальные и смелые метафорические неологизмы. Так, в разговорном языке обычно выражение «глаза горят» или «сверкают». Блок говорит вместо этого «И теплятся очи, как свечи Ночные...» или, с реализацией метафоры как приемом усиления, с гиперболой: «Чтоб черный взор блаженной Галлы, Проснувшись, камня не прожег». Или сходным образом вместо привычной метафоры «острый», «пронзительный» взгляд — неожиданное метафорическое новообразование: «Взор твой — мечами пронзающий взор», «Твой разящий, твой взор, твой кинжал!». Мы часто употребляем в языке метафору «под покровом ночи»; Блок говорит вместо этого о «шлеме ночи» (так уже в древнегерманской поэзии, где слово «шлем» — «Helm», вероятно, еще ощущалось как связанное с глаголом «helan» — «прятать», «покрывать», откуда обычное выражение «под шлемом ночи»):

Поднялась стезею млечной.
Осиянная — плывет.
Красный шлем остроконечный
Бороздит небесный свод.

Мы говорим «ветер воет», «метель поет». Последняя метафора, менее обычная в разговорной речи, становится у Блока исходным моментом в развитии длинного метафорического ряда: «Вьюга пела», «Песни вьюги легковейной...», «Нет исхода вьюгам певучим!», «Когда метель поет, поет...». Оригинальнее метафорические новообразования «вьюжные трели» (ср. у Фета: «У пур-

пурной колыбели Трели мая прозвенели...») и «бубен метели», «бубенцы» («И взлетающий бубен метели, Бубенцами призывно бренча»). Но чаще всего Блок употребляет другой, не менее смелый семантический неологизм: он говорит о «трубах метели». Например: «Как вдали запевала метель, К небесам подымая трубу», «И мчимся в осенние дали, И слушаем дальние трубы...», «И в полях гуляет смерть — Снеговой трубач...», — или с перенесением метафоры на сродные световые впечатления: «И за кружевом тонкой березы Золотая запела труба» («Пляски осенние»). Или другое, родственное по направлению метафоризации новообразование — «звучат рога метели». Например: «...звучали рога Снежным метельным хором... Летели снега, Звенели рога Налетающей ночи», «И поют, поют рога», — и с расширением предмета метафоризации:

Петухи поют к заутрене,
Ночь испуганно бежит.
Хриплый рог туманов утренних
За спиной ее трубит.

Другая существенная особенность метафорического стиля Блока — последовательное развитие метафоры. Например, обычные языковые метафоры «горькие слова», «сладкие речи» и т. п. развернуты следующим образом: «Разве яркая бабочка я? Горек мне мед твоих слов!». При этом, как мы уже говорили выше, метафора из простого метафорического признака становится сложной метафорической темой — как бы поэтической реальностью. Так, «змеиные кудри» Возлюбленной в приведенном выше примере — уже не кудри, а змеи, опутывающие поэта: «И черными змеями Распуталась коса. И змеи окрутили Мой ум и дух высокий...» и т. д. Раскинувшиеся веером, как карты, огни далекого города становятся «картами ночи», по которым Возлюбленная гадает:

Болотистым, пустынным лугом
Летим. Одни.
Вон точно карты, полукругом
Расходятся огни.

Гадай, дитя, по картам ночи,
Где твой маяк...

Развернутая таким образом по своим внутренним имманентным законам метафора нередко вступает в противоречие с вещественно-логическим смыслом окружающих слов, с которым поэт намеренно не считается. Огни могут «раскинуться, как карты» — полукругом; по картам можно гадать, но нельзя (с логической точки зрения) «гадать по картам ночи».

Актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части словесного построения, мы получаем сложное целое — с логиче-

ской точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное.[4] Сходный пример — в другом стихотворении. Мы говорим «горячее сердце», «пламя страсти», «сердце горит». Отсюда — в последовательном развитии — «костер души», сердце, «сгорающее на костре» (ср. у Брюсова в цикле «Мгновения»: «Костра расторгнутая сила Двух тел сожгла одну мечту...»). Поэт предлагает нам в темную звездную ночь посмотреть, как «сердца горят над бездной», озаряя окрестный мрак. Здесь уже намеренное противоречие, с логической точки зрения, между реальным и метафорическим планом:

Темно в комнатах и душно —
Выйди ночью — ночью звездной,
Полюбуйся равнодушно,
Как *сердца горят над бездной.*

Их костры *далеко зримы,*
Озаряя мрак окрестный.
Их мечты неутолимы,
Непомерны, неизвестны...

В другом стихотворении («Принявший мир, как звонкий дар») глаза Возлюбленной горят и зажигают пожар, в котором сгорает весь город:

Смотрю: растет, шумит пожар —
Глаза твои горят.

Как стало жутко и светло!
Весь город — яркий сноп огня,
Река — прозрачное стекло,
И только — нет меня...

И дальше:

Горят глаза твои, горят,
Как черных две зари!

Я буду здесь. Мы все сгорим:
Весь город мой, река и я...
Крести крещеньем огневым,
О, милая моя!

Под именем катахрезы античная риторика объединяла различные случаи таких внутренне противоречивых образов — противоречие между первоначальным реальным смыслом слова и его метафорическим, переносным употреблением (тип «красные чернила», «паровая конка») или противоречие между двумя сопоставленными поэтом метафорическими рядами (наиболее известный пример у Шекспира, в монологе Гамлета: «вооружиться против моря забот» — «to take arms against a sea of troubles»). С точки зрения рациональной, логической поэтики эпохи классицизма катахреза является ошибкой стиля. Однако логическая точка зрения неприменима к художественному произведению: перед судом логических законов тождества и противоречия всякая метафора, хотя бы «жемчужные звезды», является логической ошибкой,

«поэтической ложью». Последовательные представители рационализма в искусстве действительно доходили до отрицания метафоры, как «поэтической лжи» (например, Э. Бара в книге «Le style poétique et la révolution romantique» критикует романтиков, в особенности Гюго, за поэтическую «лживость» литературного стиля); в рационалистической поэтике французского классицизма новые метафоры, не освященные долговременным употреблением в литературном языке, у великих поэтов XVII в., не получившие места в Академическом словаре (т. е., говоря другими словами, не потерявшие благодаря своей привычности специфического характера оригинального и нового приема), рассматривались как ошибка стиля. Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору, как прием романтического преображения мира. Вместе с ней появляется и катахреза — признак иррационального поэтического стиха. О Блоке мы можем сказать, что катахреза в его творчестве — постоянный и особо действенный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического. В тех местах его стихотворений, где мистический экстаз или исступление поэта не находят себе выражения в рациональном слове, как «запредельные звучания» врываются эти диссонирующие метафоры:

В легком сердце — страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, *летит рысак.*

Источник последней метафоры в явлениях языка совершенно ясен. Мы говорим нередко «в душе его таятся бездны», «он ходит над бездной», «любовь над безднами» и т. д. Это ощущение полета над бездной реализуется поэтом при развертывании метафорического ряда («Над бездонным провалом в вечность... летит...») совершенно независимо от противоречия, которое возникает при актуализации этого образа в реальной обстановке поездки на лихаче на острова («Задыхаясь, летит рысак»). В некоторых стихотворениях более раннего периода как бы подготовляется эта смелая катахреза, даны ее варианты, более осторожные, психологически и рационально мотивированные; например: «Лишь скакуна неровный топот *Как бы с далекой высоты...*», «И это *над пустыней звонкой* От цоканья копыт...», «И мерим ночные дороги, Холодные *выси* мои...». Сопоставлением этих примеров создается постепенно то ощущение высоты и глубины и полета скакуна над бездной, которое потом в цитированной строфе дается немотивированным и в кажущемся противоречии реального и иносказательного смысла.

Впечатление катахрезы возникает также в тех случаях, когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда совершенно неожиданно и неподготовленно, без всякого логического оправдания и явственной связи. Наиболее характерные примеры встречаются опять в изображении любовного экстаза, мистически взволнованного страстного чувства; причем впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани обычного сознания подчеркивается диссонансом. Так в уже цитированном «послании» к В.:

Валентина, звезда, мечтанье!
Как *поют* твои *соловьи*...

Или:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Сходный пример — в одном из «ресторанных» стихотворений:

Взор во взор — и жгуче-синий
Обозначился простор.
Магдалина! Магдалина!
Веет ветер из пустыни,
Раздувающий костер.

Таким же образом в реальные исторические образы «Куликова поля» внезапно и логически неподготовленно врывается, как бы из иной реальности, символический образ степной кобылицы:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь...

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

Не менее сильно впечатление иррационального, когда начало стихотворения непосредственно и без подготовки вводит нас в метафорический ряд, в последовательность иносказаний, «отгадка» которых не дается:

А *под маской было звездно.*
Улыбалась чья-то повесть,
Короталась тихо ночь.

И задумчивая совесть,
Тихо плавая над бездной,
Уводила время прочь.

И в руках, когда-то строгих,
Был бокал стеклянных влаг.
Ночь сходила на чертоги,
Замедляя шаг.

Мы сказали бы в последовательном рассказе: «Поэт вернулся из гостей домой. Теперь он один и может снять маску. „А под маской“ — в душе поэта, „было звездно“. Воспоминания прежней жизни улыбались ему, как „чья-то“ чужая, но знакомая „повесть“. И, вспоминая о прошлом, совесть его не заглядывала в бездну пережитого, а только тихо наклонялась над ней...» и т. п. Возможно и другое толкование: «Поэт заглянул в глаза незнакомой маске. А под маской было звездно. Чья-то незнакомая повесть улыбалась ему...». Как бы то ни было, в таком изложении метафоры подготовлены, психологически связаны и мотивированы; в рассказе Блока они поражают загадочностью благодаря внезапному началу и внезапным переходам. Ср. наиболее трудное в этом отношении стихотворение, посвященное Ночи? .. или Возлюбленной?

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.

Жизнь и смерть в круженьи вечном,
Вся — в шелках тугих —
Ты — путям открыта млечным,
Скрыта в тучах грозовых.

Если даже дана «отгадка» — логическое значение метафоры, оно обыкновенно следует после «загадки», а не подготовляет ее, не ослабляет ее неожиданности; например, начало в «Трех посланиях»:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах...

Или сродно:

Лишь *бархат алый алой ризой,*
Лишь свет зари — покрыл меня.

Особой формой катахрезы являются случаи столкновения двух различных метафорических рядов (по указанному выше типу «вооружиться против моря забот»). Актуализация всех элементов сложного целого в наглядном образе здесь уже решительно невозможна, впечатление иррациональности всего построения достигает наибольшей силы. Такие случаи у Блока чрезвычайно многочисленны: основная метафора становится тотчас же объектом метафоризации для одной или нескольких производных метафор, как бы второй степени, идущих по разным направлениям. Так, к первой метафоре — «вопли скрипок» — присоединяется вторая, производная метафора: «Дальних скрипок вопль туманный...», «Чтоб в пустынном вопле скрипок...»; к основной ме-

таферe — «метель стонет» (ср. у Бальмонта: «...тихий стон метели...») — прибавляется производная из другого метафорического ряда: «И под знойным снежным стоном...» — или из третьего: «Пожар метели белокрылой...». Такое же сплетение разнородных метафор в приведенном выше стихотворении «А под маской было звездно...». Уже внезапное начало иносказательного характера «А под маской...» затрудняет логическое понимание; тем более поражает новая метафора, так же внезапно переходящая в иной ряд представлений, совершенно диссонирующий: «А под маской было... звездно». Но тот же закон, который управляет соединением разнородных метафор в малой единице — предложении, распространяется на целую строфу и дальше — на целое стихотворение; например, в изображении «Демона» (скорее Врубеля, чем Лермонтова):

В томленьи твоем исступленном
  Тоска небывалой *весны*
Горит мне лучом отдаленным
  И *тянется песней* зурны.

. . . .

И в горном закатном *пожаре*,
  В *разливах* синеющих крыл,
С тобою, с мечтой о Тамаре,
  Я, горний, навеки без сил...

Таким образом, как поэзия метафоры, лирика Блока необычайно смело и последовательно развивает приемы метафорического стиля. Поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности, последовательности, он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса как художественного приема, мотивированного иррациональностью общего замысла поэта. В этом отношении Блок вполне оригинален и имеет среди русских поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников. Что касается новейших поэтов, то некоторые из них, как Мандельштам, или Маяковский, или имажинисты, пошли еще дальше Блока в раскрепощении метафорического построения от норм логически-понятной и последовательной практической речи, но тем не менее — в основном — они всецело являются его учениками. Так, например, «пожар сердца» у Маяковского, с пожарными в «сапожищах» и т. д., с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, «сгорающего на костре» и освещающего ночью «мрак окрестный» в цитированном выше стихотворении Блока. И в том и в другом примере развитие метафоры приводит к ее реализации, а эта последняя — к противоречию метафорической реальности с действительностью жизни, метафорического

ряда и ряда реального. Разница только в том, что противоречие, диссонанс, катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания; у Маяковского прием лишен этой мотивировки, является самоценным и вследствие того естественно производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады и вместе с тем может показаться более оригинальным и новым, чем при внимательном сопоставлении с такими же приемами в поэзии Блока.

2

Когда поэт-мистик сознает невыразимость в слове переживания бесконечного, он обозначает невыразимое и таинственное с помощью иносказания или символа. Романтическая поэзия в этом смысле всегда была поэзией символов, и современные символисты лишь продолжают поэтическую традицию, уходящую в глубь веков.

Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства. Свою традиционную символику имеет народная песня: жемчуг обозначает горе (слезы), сорвать розу значит поцеловать девушку, вкусить ее любви (ср. известное стихотворение Гете «Дикая роза» («Heidenröslein»), написанное в духе народной песни). Традиционная символика религиозного искусства нередко основывается на перетолковании народно-поэтического символа; например, роза — дева Мария, мистическая роза — Вечная Женственность (ср. у Пушкина: «Lumen coeli, Sancta Rosa!»). В свою очередь мистическая поэзия охотно пользуется уже сложившейся религиозной символикой; «поэтику Розы» мы находим у целого ряда средневековых поэтов (например, у Данте),[5] в новейшее время — у романтиков («Романсы о розах» Брентано, «Эликсиры сатаны» Гофмана). Владимир Соловьев в «Песни офитов» следует за традиционной символикой гностических сект:

Белую *лилию* с *розой,*
С алою розою мы сочетаем,
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

Вслед за Владимиром Соловьевым и символисты (Вячеслав Иванов в «Газэллах о Розе», Андрей Белый) нередко прибегали к символам церкви или мистических сект. Блок использовал эту традицию в лирической драме «Роза и Крест» (символика розенкрейцеров — крест, увенчанный розами; ср. в особенности «Таинства» («Die Geheimnisse») Гете):

О, как далек от тебя, Изора,
Тот, феей данный,
Тот выцветший крест! —

Цвети, о роза,
В саду заветном
Благоухай, пока над миром
Плывет священная весна!

. . . .

Тверже стой на страже, Бертран!

. . . .

Не увянет роза твоя.

Но в поэзии символистов, основанной на индивидуалистическом переживании бесконечного, на субъективно окрашенном мистическом опыте, традиционная символика обычно заменяется индивидуальной, или, по крайней мере, традиционные символы являются в новом, субъективном истолковании. Так — в поэзии Блока, который среди наших современников является, по преимуществу, поэтом иносказаний и символов.

Язык лирических стихотворений Блока, особенно в первых двух книгах, слагается в ряд привычных иносказаний. Поэт как бы пренебрегает обычным значением слов и создает себе особую метафорическую речь, вторую ступень языка над первой, нормальной ступенью, пользуясь этим символическим языком для обозначения переживаний, невыразимых для прозаической речи. Конечно, это обозначение не является логически точным, как в языке понятий; оно лишь знаменует сложное и трудноуловимое явление духовной жизни, дает намек на неопределимый и таинственный мир мистических переживаний, создает поэтическое настроение, благоприятное для погружения души в этот мир. Читая произведения Блока, мы можем составить себе целый словарь таких иносказаний: «ночь», «вечер», «мрак», «туманы» (особенно «голубые туманы»), «мгла», «сумерки», «ветер», «буря», «вьюга», «метель», «иней», «зима», «весна», «лазурь», «розы», «утро», «заря» («рассвет»), «даль» («дальняя страна», «дальний берег»), «путь» («дорога», «тропа») и многие другие, а также привычные метафоры страсти: «пламя», «костер», «вино», «кубок» и пр. В выборе этих символов особенно ясно сказывается зависимость молодого Блока от Владимира Соловьева, первого русского поэта-символиста. Мы находим у Соловьева почти все излюбленные символы, которые приобрели такое важное значение в поэзии его ученика. Например, весна: «Еще незримая, — уже звучит и веет Дыханьем вечности грядущая весна», «Весна умчалась, и нам осталась Лишь память о весне...»; лазурь: «О, как в тебе лазури чистой много И черных, черных туч!», «Вся в лазури сегодня явилась Предо мною царица моя...», «Лазурь кругом, лазурь в душе моей» (ср. у Блока: «Ты лазурью сильна», «Ты лазурью золотою Просиявшая навек!», «Твоей лазурью процвести»); «розы»: «Свет из тьмы. Над черной глыбой Вознестися не могли бы Лики роз твоих...», «И вдруг посыпались зарей вечерней розы...», «Дышали розами земля и неба

круг»; «заря»: «Боролася заря с последними звездами...»; «туманы»: «Когда в синеющем тумане Житейский путь перед тобой...», «В тумане утреннем неверными шагами...», «...Среди седых туманов Явилась ты на свет...»; «вьюги» («снежные», «знойные»): «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...», «Под чуждой властью знойной вьюги...», «Утихают сердечные вьюги...» (ср. у Блока: «В снегах забвенья догореть...»); «дальний берег», «дальний храм»: «Я шел к таинственным и чудным берегам», «Меня дождется мой заветный храм» и др.

В юношеских стихах Блока разгадка этих символов не представляет затруднения; они шаблонны и неподвижны и не получили еще самостоятельной поэтической реальности:

Пусть светит месяц — ночь темна,
Пусть жизнь приносит людям счастье, —
В моей душе *любви весна*
Не сменит *бурного ненастья.*

Это наивная символика типа: «Чем ночь темней, тем ярче звезды», с откровенным обнажением иносказательного характера словоупотребления: любви весна — *в моей душе*. Ср. в других стихотворениях тех же годов: «*А в сердце*, замирая, пел Далекий голос песнь рассвета». Или: «Когда б я мог дохнуть ей *в душу* Весенним счастьем в зимний день!». Так нередко у Соловьева: «Тает лед. Утихают *сердечные* вьюги...». Но после первых опытов в таком роде поэт переходит к более свободному и смелому пользованию языком иносказаний. В «Стихах о Прекрасной Даме» обычный тип построения символического стихотворения такой: из основной ситуации, иносказательной темы следуют отдельные детали, имеющие также некоторый общий символический смысл. Такой ситуацией является, например, образ поэта как рыцаря, молитвенно склоненного перед божественной Невестой («Вхожу я в темные храмы...», «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», «Растут невнятно розовые тени...»), или как странника, идущего по дальнему пути, в неведомую страну, к далекому храму или чертогу царицы («Отдых напрасен. Дорога крута...», «Я шел к блаженству, Путь блестел...»; ср. у Соловьева: «В тумане утреннем неверными шагами...»). В связи с основным символическим заданием различные элементы обычного пейзажа блоковских стихов — весеннее утро, заря, сумерки и т. д. — приобретают символический смысл; более глубокое значение как бы просвечивает через непосредственный, ближайший смысл употребляемых слов, например в стихотворении, написанном на обычную тему «плаванья» по «морю жизни»:

Теряет *берег* очертанья.
    Плыви, *челнок!*
Плыви вперед без содроганья —
    Мой сон глубок.
Его покоя не нарушит
    Громада *волн*,

Когда со стоном вниз обрушит
  На утлый челн.
В *тумане* чистом и глубоком,
  Челнок, плыви!
Все о бессмертьи в сне далеком
  Мечты мои.

Разгадка отдельных элементов сложного символического образа в системе логически точных отвлеченных понятий в таких случаях уже невозможна. В основную символическую ситуацию отдельные элементы символического пейзажа входят по имманентному художественному закону, как бы развивая детали намеченной общей темы. Еще незаметнее этот символический задний план в таком весеннем пейзаже:

Мы живем в старинной келье
  У разлива вод.
Здесь весной кипит веселье,
  И река поет.

Но в предвестие веселий,
  В день весенних бурь
К нам прольется в двери келий
  Светлая лазурь.

И полны заветной дрожью
  Долгожданных лет,
Мы помчимся к бездорожью
  В несказанный свет.

Во второй книге стихов меняется не только содержание символов (новый «ландшафт души»: вместо «весенних зорь» — «зимние вьюги», «снежные метели»), но самый метод символизации. Символы лишаются своей статической неподвижности, приобретают движение, динамизм. Процесс развертывания символа, его реализация в метафорическую тему целого стихотворения, сложное сплетение отдельных символических рядов напоминает то, что выше было сказано о процессе развития и реализации метафоры. В этом отношении особенно поучительны стихотворения в отделе «Снежная маска».

Мы говорим в разговорном языке «холодное чувство», «холодное сердце». «Я победил холодное забвенье...» (Бальмонт) — обычная прозаическая метафора. Блок обновляет эту метафору, он создает метафорический неологизм по типу, привычному для нашего языкового мышления, но непривычным сочетанием слов: «снежное сердце», «сердце, занесенное снегом» — или для данного примера: «В снегах забвенья догореть...». Последовательное развитие символа приводит к его реализации как поэтической темы. Поэт уже не говорит, что «снежная вьюга» — «в сердце» (ср.: «А в сердце, замирая, пел Далекий голос песнь рассвета»); уже не в душе поэта проносится «звонкая вьюга», но сам поэт зане-

сен этой вьюгой, которая стала реальностью — по крайней мере поэтической:

И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть.

Поэтический символ «снежной вьюги» восходит к лирике Владимира Соловьева (ср. в особенности «В стране морозных вьюг»), и в духе Соловьева он развивается в ранних стихах Блока:

Ты проснешься, будет *ночь* и *вьюга*
    Холодна.
Ты тогда с душой надежной друга
    Не одна.
Пусть вокруг *зима* и *ветер воет*, —
    Я с тобой!
Друг тебя от *зимних бурь* укроет
    Всей душой!

Здесь поэтический символ остается неподвижным и шаблонным; его иносказательный смысл обнажен. Совершенно иначе в «Снежной Маске», где метафора развивается по своим внутренним законам, образ получает движение, обогащается новыми признаками и, как особая поэтическая реальность, вступает в противоречие с реальностью вещественной:

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с *белых гор*,
Оно лежит на дне!

Так, путем постепенного развертывания метафоры-символа создается целая поэма «Снежная маска», рассказывающая о снежных вьюгах и метелях, о снежной любви и Снежной Деве. В предисловии к сборнику «Земля в снегу» поэт изображает как поэтическую реальность «душевный пейзаж» своих новых стихов: «И вот *Земля в снегу*...[6] И снега, затемняющие сияние Единой Звезды, улягутся. И снега, застилающие землю, — перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой...».

Развитие основной символической темы «снежной вьюги» осложняется введением побочных тем, как бы скрещиванием различных метафорических рядов. Так, уже тема «снежной вьюги» — двойственного происхождения: она соединяет метафорический ряд «холодное сердце» — «снежное сердце» с другим метафорическим рядом «бурные чувства» — «бурное сердце» — «в вихре страсти». Оба ряда, однако, выступают всегда вместе; отсюда — обычное выражение Блока о своей любви: «снежная вьюга», «метель».

Новое осложнение вносит обычная метафора страсти — «горячее чувство», «пламенная любовь». Отсюда — поэтическое новообразование «пожар души», «костер» и т. д. (ср. приведенный выше пример: «...как сердца горят над бездной. Их костры далеко зримы...»). При слиянии метафорических тем «вьюга» становится «снежным пожаром» («Пожар метели белокрылой...»), «снеговым костром», на котором «сгорает» поэт (реализация метафоры): «Я сам иду на твой костер! Сжигай меня!», «И взвился костер высокий Над распятым на кресте... Вейся, легкий, вейся, пламень, Увивайся вкруг креста!». Снежинки становятся белыми «искрами», «снежная вьюга» — «снопом» из искр:

И метался ветер быстрый
По бурьянам,
И снопами мчались искры
По туманам...

Если снежинки — «искры», то снежная буря — огромная кузница. Отсюда — новый этап в развитии и реализации метафоры:

И снежных вихрей подъятый молот
Бросил нас в бездну, где искры неслись,
Где снежинки пугливо вились...

Введение нового метафорического ряда вызывает дальнейшее осложнение. Мы говорим о любовном «опьянении»; поэт говорит о «вине» любовной страсти, о «кубке» страстного вина. Отсюда у Блока — «снежное вино» и «снежная вьюга» как опьянение:

Легкой брагой снежных хмелей
Напою.

Наконец, мы наблюдаем, как основная метафора «снежная вьюга» в свою очередь становится предметом дальнейшей метафоризации. Эта метафоризация развивается в различных направлениях: белизна снежинок напоминает белую пену («В снежной пене»); их блеск походит на серебро («снежное серебро», «серебро вьюги», «среброзвездный снег»); серебряные нити соединяются в пряжу («пряжа спутанной кудели») или опускаются серебряной завесой («Серебром своих вьюг занавесила...»), расстилаются белым рукавом («Рукавом моих метелей Задушу»). Снежинки проносятся, как «искры» или «звезды» («И звезды сыплют снежный прах», «И с высот среброзвездных...» и т. д.). Снежная Дева осыпана звездами снежной метели («Вся окутана звездами вьюг...», «Бывало, вьюга ей осыпет Звездами плечи, грудь и стан...»). Метафора «звезды» вытесняет основное понятие «снежинки»; уже не «снежная вьюга» заметает поэта, но над ним проносятся «звездные вихри»: «И звезда за звездой Понеслась, Открывая Вихрям звездным Новые бездны». Метафора реа-

лизуется: поэт летит «...стрелой звенящей В пропасть черных звезд!»:

Слушай, ветер звезды гонит,
  Слушай, пасмурные кони
Топчут звездные пределы
  И кусают удила...

Или веяние вьюги сравнивается с движением большого крыла (ср.: «Пожар метели белокрылой...»). Отсюда — вьюга как птица: «Птица вьюги Темнокрылой...»; и с дальнейшей реализацией производной метафоры: «Большие крылья снежной птицы Мой ум метелью замели». Наконец, новый ряд производных метафор дают завыванья снежной метели, ее «стоны» и «песни» — с оригинальным новообразованием, о котором сказано было выше: «трубы метели», «снежные рога», «вьюжные трели» и т. д.

Вот плывут ее вьюжные *трели*,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий *бубен* метели,
Бубенцами призывно бренча.

Как в последнем примере, различные ряды производных метафор нередко сталкиваются, образуют диссонанс, создают впечатление иррационального, романтической катахрезы по указанному выше типу: «Пожар метели белокрылой...»; например, вьюжные *трели* «плывут» (мы говорим «звуки приближаются, надвигаются, наплывают»), и в своем движении они *влекут* за собой *звезды-снежинки,* как *шлейф.* В стихотворении «Ее песни» объединяются несколько рядов разнородных производных метафор к основному поэтическому символу — любви как «снежной вьюги»:

Рукавом моих метелей
  Задушу.
Серебром моих веселий
  Оглушу.
На воздушной карусели
  Закружу.
Пряжей спутанной кудели
  Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
  Напою.

Когда поэт захочет в основную символическую тему своей поэмы («снежная вьюга»—«снежная любовь»—«Снежная Дева») ввести новую, самостоятельную тему, она должна соединиться с основной темой в художественно связное целое. Таким именно образом вводится тема «тройки». В основе лежит метафора разговорного языка: счастье «прошло», «пронеслось», молодость «промчалась». Блок подновляет старую метафору, вводя символический образ «тройки», уносящей счастье (ср. для истории этой ме-

тафоры стихотворения «Телега жизни» Пушкина и «Ямщику Кроносу» («An Schwager Kronos») Гете):

Земное счастье запоздало
На тройке бешеной своей!

Если в этих стихах метафорическое значение поэтического образа еще является обнаженным, то с развитием и осложнением метафоры оно реализуется, становится поэтической действительностью, темой целого стихотворения:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне все — равно.
Вон счастие мое — на тройке
В сребристый дым унесено...

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Сребристой мглой из-под подков...

В глухую темень искры мечет,
От искр всю ночь, всю ночь светло...,
Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастие прошло...

И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
А ты, душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... Пьяным пьяна...

Метафорический образ развертывается по внутренним художественным законам. Поэтому бесполезно было бы стремиться к рационально-логическому истолкованию всех деталей символа и спрашивать: что означает сбруя, что означают бубенцы на символической тройке? Мы вскрываем лишь основное символическое значение всего стихотворения как целого, его основное устремление как иносказания. Детали следуют из имманентных законов художественного развития образа и только подбираются поэтом так, чтобы символизировать известное общее настроение — безнадежно уносящейся жизни, бессильной удали, грусти и сожаления о прошлом и т. п.

Соединение образа тройки, уносящей счастье, молодость и любовь, и снежной вьюги, метели, заметающей сердце, дано в следующем ниже стихотворении. Символ достигает крайних пределов реализации: тройка теперь уже не уносит счастье поэта — она уносит самого поэта и его Возлюбленную, Снежную Деву:

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг.
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.

И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои.
Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытьи.

Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...
Душишь черными шелками,
Распахнула соболя...

И о той ли вольной воле
Ветер плачет вдоль реки,
И звенят, и гаснут в поле
Бубенцы, да огоньки?

Таким образом, вся лирическая поэма «Снежная маска», наподобие сложной оркестровой композиции, может быть истолкована как гармонизация нескольких исходных метафорических тем.

В третьем томе стихотворений метод символизации опять меняется, причем настолько значительно, что некоторые критики не вполне справедливо указывали на переход Блока от романтической поэтики к какому-то новому реализму. Правда, из мира цыганской песни в поэзию Блока попадают новые элементы городского пейзажа, заменяющие «весенние зори» первого тома и «снежные вьюги» последующих сборников: «тройка», «сани» и «лихач», «скрипки» городского ресторана, «цыганка» и т. п. Но и эти реальнейшие предметы в искусстве поэта-символиста развеществляются, становятся «пейзажем души», ознаменованием внутренних, душевных событий; с тою только существенной разницей, что в «Стихах о Прекрасной Даме» образ поэта как рыцаря, молитвенно склоненного перед Божественной Невестой, с самого начала задуман как поэтическое иносказание и целое стихотворение, уже в основном замысле, имеет символический смысл, в то время как в стихах третьего тома какая-нибудь поездка с Возлюбленной на острова, которая сама по себе реальное, даже биографически достоверное событие, как бы признается соответствующей известному внутреннему настроению, душевной ситуации, является ее типическим выражением. Оттого эта ситуация возвращается так часто в целом ряде стихотворений (ср.: «Здесь и там», «Вот явилась. Заслонила...», «Под ветром холодные плечи...», «Своими горькими слезами...» (во втором томе), «На островах», «Я пригвожден к трактирной стойке...», «Дух пряный марта был в лунном круге...», «Болотистым пустынным лугом...» (в третьем томе)). Происхождение этого символа мы рассматривали выше. Символический смысл ситуации нередко раскрывается в словах самого поэта:

И кольца сквозь перчатки тонкой,
    И строгий вид,

И эхо над пустыней звонкой
От цоканья копыт —

Все говорит о беспредельном,
Все хочет нам помочь,
Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь!

Метафорический стиль позволяет поэту и здесь, романтически преображая действительность, подготовлять нас к возможности символического восприятия реального события. Особенно показательны в этом отношении приведенные выше стихи:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак.

Явления внешнего мира, «обстановки», метафорически одушевляются, оживают и приобретают человеческий смысл, созвучный с настроением поэта. Так — скрипки в цикле ресторанных, цыганских стихов: «И сейчас же в ответ что-то грянули струны, *Исступленно запели* смычки...», «Дальних скрипок *вопль* туманный...», «И тенор пел на сцене гимны *безумным* скрипкам и весне...», «И скрипки, *тая и слабея*, Сдаются *бешеным смычкам*». В своем частом повторении, в своеобразном метафорическом оживлении мотив скрипки становится постоянной символической принадлежностью известной душевной настроенности. Отсюда уже бесспорно иносказательное заглавие целого отдела «Арфы и скрипки» или такие стихи, в которых символическое значение этого мотива выступает совершенно ясно, например, в изображении исступленной страсти: «Я слепнуть не хочу от молньи грозовой, Ни слушать скрипок вой (неистовые звуки!)..» — или надвигающейся смерти: «Чтоб в пустынном вопле скрипок Перепуганные очи Смертный сумрак погасил» — и несколько иначе в другом стихотворении: «Слышишь ты сквозь боль мучений, Точно друг твой, старый друг, Тронул сердце нежной скрипкой?» — или в картине освобождения, буйной воли, разбившей оковы прежней жизни:

Далекие, влажные долы
И близкое, бурное счастье!
Один я стою и внимаю
Тому, что мне скрипки поют.

Поют они дикие песни,
О том, что свободным я стал!..

Или, наконец, в философской символике стихотворения «Голоса скрипок», в котором тютчевский «мыслящий тростник» («Певучесть есть в морских волнах...») заменен более привычным для Блока метафорическим иносказанием:

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

Но искусство поэта в этих последних стихах заключается именно в том, что он строит свое произведение как бы на самой границе соприкосновения двух миров — реального и сверхреального — так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла. Так — в «Шагах Командора»: туман за окном, глухая ночь, наступление рассвета и крик петуха «из страны блаженной, незнакомой, дальней» — привычные символы поэзии Блока — кажутся здесь, в ночном стихотворении, почти реальными предметами пейзажа, и вместе с тем они дают уже предчувствие иной действительности, входящей в этот мир, пока с появлением призрака эта иная действительность не становится воочию перед нами.

В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень — наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом как способами преображения действительности и знаменования ее привычными образами иных реальностей («от реального к реальнейшему» — a realibus ad realiora — по слову Вячеслава Иванова). Для литературных староверов, не привыкших к чтению поэтических иносказаний, его искусство, особенно в первых двух томах, должно остаться непонятным, противологичным, во всяком случае — в таких примерах, как приведенные выше: «А под маской было... звездно...», «Я бросил сердце... с белых гор, Оно лежит на дне!». В наше время установка художественного внимания на этот задний фон, известная привычка к ощущению присутствия бесконечного, сверхреального, какого-то нового измерения в художественном образе делают чтение этих поэтических иносказаний совершенно простым и привычным. Но для будущих поколений поэтов и писателей положение легко может измениться. Недаром Городецкий, представитель «нового реализма», еще в 1913 г. нападал на Блока за поэтику намеков и иносказаний и требовал от поэта «реальной тройки», а не символа: «Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой...».[7] Здесь требования иного художественного вкуса и, может быть, иного миросозерцания вступают в свои законные права.

3

Со времен Тредиаковского и Ломоносова в русской поэзии господствует силлабо-тоническое стихосложение, т. е. метрическая система, основанная, с одной стороны, на счете ударений

в стихе (тонический принцип), с другой — на постоянном числе неударных слогов между ударениями (принцип силлабический). В таком стихосложении число слогов в стихе является постоянной величиной, и простейшей единицей метрической повторности служит стопа как постоянное сочетание метрически ударного слога с известным числом неударных. Тредиаковский и Ломоносов заимствовали силлабо-тоническую метрику у немцев. Но у самих германских народов этот принцип стихосложения не является национальным, а навеян античными и французскими влияниями. Национальная германская поэзия пользовалась исключительно тоническим принципом постоянного числа ударений в стихе при изменении числа неударных слогов между ударениями и перед первым ударным. На чисто тоническом принципе строится древнегерманский аллитерационный эпос; его сохранила немецкая народная песня, когда поэзия образованного общества подчинилась ненациональному принципу стопосложения. В эпоху Гете и романтизма этот более старый метрический принцип возрождается, благодаря влиянию народной песни и развитию ритмически более свободного песенного стиля в поэзии книжной. Начало «Фауста» Гете, баллада о короле из Фулы, «Лесной царь» (не в переводе Жуковского, а в подлиннике), многие стихотворения Гейне, Эйхендорфа, Уланда и других романтиков, написанные под влиянием народной песни, пользуются различными формами чистого тонического стиха. Его строение мы можем показать на блоковском переводе знаменитой «Лорелеи» Гейне, передающем метрические особенности немецкого подлинника:

Прохла́дой су́мерки ве́ют,
И Ре́йна ти̂х просто́р;
В вече́рних луча́х але́ют
Верши́ны да̀льних го́р.

Здесь, при трех обязательных ударениях в каждом стихе, число неударных слогов между ударениями (как и общее число слогов в стихе) является величиной переменной: в первом стихе — 1, 1, 2; во втором стихе — 1, 1, 1; в третьем стихе — 1, 2, 1; в четвертом стихе — 1, 1, 1. Общая метрическая схема такого трехударного стиха:

$$x\acute{-}x\acute{-}x\acute{-}x,$$

где x=0, 1, 2, 3 и т. д., т. е. является величиной переменной (чаще всего, x=1 или 2). Разумеется, чисто тонический стих не может распадаться на одинаковые стопы, он делится на доли, состоящие из самостоятельных слов или словесных групп (речевых тактов), объединенных более сильными ударениями, например: «Прохла́дой | су́мерки | ве́ют, || И Ре́йна | ти̂х | просто́р...». Вот почему в русской метрике стихи этого типа полу-

чили название дольников (трехдольный, или трехударный, четырехдольный, или четырехударный, стих и т. д.).

По сравнению с метрической связанностью книжного силлабо-тонического стиха, в котором метрически упорядочено и число ударений, и число слогов между ними, русский народный стих гораздо свободнее и разнообразнее по своей ритмической структуре, так как в нем величиной постоянной является только число ударений, предопределяемых ритмическим строением напева (ср., например, обычный четырехударный былинный стих). В эпоху романтизма у нас, как и в Германии, указывали на ритмическое богатство и свободу народного творчества (например, Востоков в своем замечательном опыте «О русском стихосложении») и пытались ему подражать. Но победа принципа чистого тонизма над ломоносовским стопосложением совершилась уже в наши дни, в эпоху неоромантизма, и в этом мы видим столь же значительную революцию в истории русского стиха, как и самое введение силлабо-тонической системы Тредиаковским и его последователями. В этой революции, несомненно, решающая роль принадлежит творчеству Блока.

Конечно, у Блока были предшественники, как и у всякого художника-новатора. Стихия чистого тонизма просачивалась в русскую поэзию различными путями. Кроме подражания русской песне и различных опытов по усвоению античных лирических размеров, главную роль сыграли переводы немецких и английских романтических дольников, например уже у Жуковского «Жалоба пастуха» (из Гете), у Лермонтова «Берегись! берегись! над бургосским путем...» (из Байрона), у Тютчева «О, не кладите меня...» (из Уланда), наконец, особенно — переводы из Гейне размерами подлинника — у Фета «Ты вся в жемчугах и алмазах...», «Во сне я милую видел...», «Они любили друг друга...» и др., у Ап. Григорьева «Они меня истерзали...», «Жил-был старый король...», «Пригрезился снова...». В этой традиции в метрическом отношении стоят и переводы Блока из Гейне — «Опять на родине» («Die Heimkehr»). Они показались новыми на фоне П. И. Вейнберга и переводчиков его школы, но хорошо обоснованы в старых традициях переводчиков, более чутких к ритмическому строению стиха.

Под влиянием народной лирики находятся и оригинальные стихи русских поэтов-романтиков, написанные дольниками: у Лермонтова, например, «Песня» («Не знаю, обманут ли был я...»), «Поцелуями прежде считал...», у Тютчева «Последняя любовь» («О, как на склоне наших лет...») и целый ряд стихотворений в «Современнике» 1836 г. (между прочим, «Silentium», «Сон на море» и др.), впоследствии переделанных Тургеневым в духе школьного стопосложения для издания 1861 г., у Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...», у Ап. Григорьева «Что дух бессмертных горé веселит...» и др. Эпоха символизма особенно богата примерами; длинный список откры-

вается «Песней» З. Гиппиус («Окно мое высоко над землею...») и стихотворением «Цветы ночи» («О, ночному часу не верьте!»); далее следует Брюсов (стихотворения 1896 г., например «С опущенным взором, в пелериночке белой...», «Едва ли ей было четырнадцать лет...», «Есть что-то позорное в мощи природы...» и др.), Бальмонт со своими «прерывистыми строками» («Болото», «Старый дом» и др.), Вячеслав Иванов («Хвала солнцу») и др. Некоторые из этих стихотворений предшествуют первым дольникам Блока («Стихи о Прекрасной Даме»), другие написаны одновременно или позднее, во всяком случае — вполне самостоятельны. Тем не менее, как и стихотворения Жуковского, Лермонтова и других поэтов, они производят впечатление опытов, неканонизованной, подземной литературной струи. Впервые у Блока свободные тонические размеры зазвучали как нечто само собой разумеющееся, получили своеобразную напевность, законченный художественный стиль. И этим самым, по крайней мере для нашей эпохи, победа тонической стихии над старинным стопосложением была решена, русский поэтический язык ассимилировал себе эту новую, еще недавно непривычную форму:

Потемнели, поблекли залы.
Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
«Королева, королева больна».

И король, нахмуривший брови,
Проходил без пажей и слуг.
И в каждом брошенном слове
Ловили смертный недуг.

Или так:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные
Протянулась длинная цепь фонарей,
И, пара за парой, идут влюбленные,
Согретые светом любви своей.
Где же ты? Отчего за последней парою
Не вступить и нам в назначенный круг?
Я пойду бренчать печальной гитарою
Под окно, где ты пляшешь в хоре подруг!

В сущности, этими двумя разновидностями тонического стиха — трехударным и четырехударным (с различными окончаниями — мужскими, женскими, дактилическими) — ограничиваются метрические возможности блоковских дольников. Обычно стихи эти имеют подчеркнуто напевный, мелодический характер, что соответствует песенному стилю романтической лирики. Между ударениями чаще всего (почти исключительно) один или два слога. Но встречаются у Блока и другие тонические стихи, разговорного склада, и в них размеры каждой доли увеличиваются, т. е. между ударениями могут стоять три или более слога, а иногда два ударных слога стоят рядом, например в стихотворении «Из газет»:

Коля проснулся. Радостно вздохнул,
Голубому сну еще рад наяву.
Прокатился и замер стеклянный гул:
Звенящая дверь хлопнула внизу.

Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на теплой шапке.
Стучал и дожидался у двери человек.
Никто не отпирал. Играли в прятки.

Были веселые морозные святки.

С Блока начинается, таким образом, решительное освобождение русского стиха от принципа счета слогов по стопам, уничтожение канонизованного Тредиаковским и Ломоносовым требования метрического упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе. В этом смысле все новейшие русские поэты учились у Блока, а не у его предшественников, как Державин, Батюшков и Пушкин учились русскому стиху у Ломоносова, а не у Тредиаковского. Дольники Ахматовой построены по тому же чисто тоническому принципу; если они производят несколько иное художественное впечатление, то главным образом благодаря выбору слов (из разговорного языка, в вещественно-логическом сочетании, без метафор) и синтаксическим особенностям, уничтожающим напевность, присущую дольникам Блока.

Стихи Маяковского, как бы революционны по форме они ни казались, по своему метрическому строению — те же дольники, с четырьмя или тремя ударениями, с тою только разницей, что у Маяковского в долю нередко входит большой речевой такт, целая словесная группа, объединенная сильным ударением, что, впрочем, иногда встречается и у Блока (например, в стихотворении «Поэт» («Сидят у окошка с папой...»)). Как бы то ни было, эти отличия менее существенны, чем факты сходства: именем Блока будет определять впоследствии историк русского стиха решительный момент деканонизации старой системы стихосложения и победы чистой тонической стихии.

Навсегда ли эта победа — трудно сказать. Быть может, освобождение стиха от принципов старой метрики связано с некоторыми временными и преходящими особенностями романтической эпохи русской поэзии. Характерно, что поэты классического стиля возвращаются от дольников к более строгой, художественно более упорядоченной системе стопосложения, например Ахматова в «Белой стае». С другой стороны, такой поэт, как Кузмин (ср. его последний сборник «Нездешние вечера»), умеет пользоваться чисто тоническими размерами в законченных и строгих классических стихах. Сам Блок после первых песенных дольников в «Стихах о Прекрасной Даме» и ритмического разгула вольных стихов в «Снежной маске» в наиболее зрелых стихах третьего тома гораздо строже и сдержаннее. Кажется, на последней ступени развития он овладел новой метрической фор-

мой вполне и пользуется ею наравне со старой, как мудрый художник, для которого все средства хороши, если служат сознательной и обдуманной художественной цели.[8]

4

Если в процессе освобождения русского стиха от принципов стопосложения поэзии Блока принадлежит решающая роль, то сходное значение имеет его творчество и в истории деканонизации точной рифмы, совершившейся в русских стихах за последние годы.

Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустишия, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения. Понимание рифмы в различные эпохи истории поэзии может быть более широким или более узким. Современное понятие точной рифмы у́же указанного в определении. Оно предполагает безусловное тождество конечных звуков ритмического ряда, начиная с последнего ударного гласного. Условность понятия точной рифмы явствует, однако, из следующего: для рифмы мужской в открытом конечном слоге мы требуем в настоящее время рифмовки опорной (т. е. предударной) согласной; *тебе*: *венце*, *река*: *страна* для нас недостаточные («бедные») рифмы. Впрочем, русские поэты XIX в. в разной степени и в различных случаях допускают «бедные» рифмы в своих стихах.

Таким образом, понятие точной рифмы относительно и изменчиво; оно означает предел, определяемый художественными вкусами эпохи, более свободными или более требовательными. В истории рифмы мы наблюдаем, с одной стороны, процесс канонизации тех или иных пределов точности, установление более или менее определенных норм для звуковой концовки, с другой стороны — разрушение этих норм, освобождение от установленных канонов, деканонизацию точной рифмы. При этом естественно обнаруживается, что простое и привычное для нас понятие точной рифмы теоретически и исторически слагается из нескольких образующих элементов.

Мы различаем в рифме следующие элементы: 1) тождество метрических окончаний, или стиховых клаузул, состоящих из равного числа слогов с ударением на одинаковом месте; 2) тождество ударных гласных (гармония гласных); 3) тождество послеударных гласных (поскольку это может быть существенно с акустической точки зрения: в русском языке послеударные гласные обыкновенно в большей или меньшей степени редуцированы в «безразличный», или «глухой», гласный звук); 4) точное повторение и одинаковое расположение послеударных согласных (по терминологии Брика — «прямой звуковой повтор»).[9]

В процессе канонизации точной рифмы (в древнегерманской поэзии, в старофранцузском эпосе и испанском романсе, в средне-

вековой латинской лирике, в русской народной песне, поскольку, подвергаясь книжному влиянию или самостоятельно, она стремится к употреблению рифм, в старых русских силлабических виршах и т. д.) мы находим все эти элементы точной рифмы в самостоятельном развитии как концовки, организующие стих. Могут быть рифмы, разные по числу слогов и расположению ударений (т. е. по строению метрического окончания — неравносложные и неравноударные); рифмы, построенные на повторении согласных при различии в ударном гласном (так называемый консонанс); рифмы с одинаковыми гласными, но разными согласными («ассонанс»); наконец, с различными частичными отступлениями в числе и расположении согласных, образующих повтор, и т. д. Разбитые таким путем на свои образующие элементы рифмы оказываются тождественными с различными типами звуковых повторений внутри стиха, определяющих словесную инструментовку стихотворения (гармония ударных гласных, согласные повторы и т. д.). Исследователю истории рифмы становится понятным образование рифмы из обычных, «случайных» звуковых повторов, ее канонизация в особой функции концовки, организующей строфическую композицию стихотворения. С другой стороны, в процессе деканонизации точной рифмы эти образующие элементы снова становятся самостоятельными и порождают художественные явления, во многих отношениях сходные с теми первоначальными стадиями в истории точной рифмы, которые мы находим в древнегерманском эпосе или в латинской гимнографии.[10]

Деканонизация точной рифмы в современной поэзии имеет разные причины. Из них важнейшая — желание нарушить однообразное и уже переставшее быть действенным возвращение одинаковых звуков на заранее предуказанных местах, т. е. нечто сходное с развитием синтаксического переноса (enjambement) в романтизме на фоне строгого и гармонического членения предложения по стихам и полустишиям у поэтов-классиков или с употреблением неразрешенных диссонансов в современной музыке. В связи с этим существенно обновление состава рифм, образование новых и неожиданных рифмовых сочетаний взамен надоевших и ставших уже банальными рифмовых пар; искание новой рифмы находит здесь удовлетворение помимо тех экзотических, и редкостных сочетаний (Брюсов: *аспид* : *распят; причальте* : *базальте* и т. п.), которые нарушили бы интимный песенный или разговорный стиль многих современных поэтов. Употребление неточной рифмы в этом смысле можно иллюстрировать на примере из Блока[11] («В неуверенном, зыбком полете...»):

В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце — и винт.

В этом окончании стихотворения, посвященного авиатору и построенного в первых двух строфах на точных рифмах, мы бы ждали таких же рифм и в последней строфе, например — *скитайся* : *бросайся*; *опускайся* и тому подобные «глагольные» рифмы; *гремит* : *бурлит*, *молчит* или *вид* : *закрыт*. Но поэт обманывает наше ожидание неожиданным рифмовым сочетанием — *скитайся* : *вальса*; *гремит* : *винт*. Новые непредусмотренные слова приобретают необычайную смысловую выразительность; вместе с тем затушевано назойливое бренчанье одинаковых звуковых концовок, в стройное движение звуков врывается неразрешенный диссонанс, в данном примере вполне мотивированный и со смысловой стороны — внезапным падением авиатора.

Если оставить в стороне одинокие опыты Державина и некоторых его современников в области неточной рифмы, а также практику Никитина, то немногочисленными предшественниками Блока являются первые символисты, притом почти единственный — Брюсов, который, следуя за французскими модернистами, проделал целый ряд опытов в области неточной рифмы. С появлением Блока, в особенности его второго и третьего сборника (теперь вторая книга стихотворений), неточная рифма из стадии теоретических опытов становится органическим явлением стиля. Мы хотели бы на ряде примеров из второй книги показать богатство и разнообразие приемов Блока в области неточной рифмы, так как в обычном представлении недооценивается его роль в истории этого приема.[12]

Мы имеем прежде всего длинный ряд примеров на рифмы с отсеченным конечным замыкающим слог согласным (особенно женские рифмы), например — *стужа* : *кружев*, *приходит* : *пароходе*, *твари* : *фонарик*, *забудем* : *люди*, *жертва* : *мертвых* и др. Этот тип неточной рифмы получил особое распространение в стихотворениях Ахматовой и поэтов ее круга: например, в «Четках» — *пламя* : *память*, *губ* : *берегу*, *наш* : *отдана* и др. Конечный слог может замыкаться группой согласных, из которых один отсекается или выпадает, например — *гремит* : *винт*, *мачт* : *трубач*. Замыкающий согласный может быть различным в обоих рифмующих словах — *опущен* : *грядущем*, *человек* : *рассвет*, *дверь* : *тень*; точно так же — последний согласный в замыкающей группе — *смерч* : *смерть*; простейший случай такого различия — когда один из конечных согласных палатализован (мягкий согласный рифмует с соответствующим твердым), например — *прелесть* : *шелест*, *фонарь* : *стар* и др. Специально в женских рифмах возможны отклонения в группе согласных, отделяющих ударный гласный от неударного, например выпадение одного из средних согласных — *ответный* : *смертный*, *дерзкий* : *занавески*, *тусклой* : *узкой*, *черни* — *свергни* и др.; или средние согласные являются вовсе различными — *купол* : *слушал*, *пепел* : *светел*, *ветер* : *вечер*; или, наконец, один из группы средних согласных остается неизменным, другой — в обоих словах —

различный — *искра* : *быстро*, *отдых* : *воздух*, *смерти* : *ветви* и др. То же возможно и в дактилических рифмах, например — *канаре* : *за море*, *гибели* : *вывели*, *вербное* : *первая*, *пристани* : *издали*; только в дактилических рифмах встречается также перестановка средних согласных из одного внутреннего слога в другой, например — *повелено* : *взлелеяны*, *облаке* : *колкими*. Особое значение имеют те случаи вариации средних согласных, когда конечный неударный слог образует в обоих рифмах одинаковый суффикс (тип: ударный гласный + х + суффикс: ударный гласный + у + суффикс). Например, для женских рифм — *паперть* : *скатерть*, *зайчик* : *мальчик*, *забудешь* : *любишь*, *обнимешь* : *опрокинешь*; для дактилических — *молится* : *клонится*, *карлики* : *сухарики*, *Троицы* : *околицы*, *вскинула* : *осыпала*. Такие неточные суффиксальные рифмы характерны для русской народной песни, где они часто являются как невольное следствие более или менее последовательного ритмико-синтаксического параллелизма, например: «Вы молодчики молоденькие, вы дружки мои хорошенькие...» — или «Мужики-то старые, мужики-то богатые, мужики посадские...». Влияние народной песни чувствуется и у Блока во многих случаях употребления неточной суффиксальной рифмы, особенно дактилической:

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.

Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся,
И пахнет весной.

Гораздо более сильное разрушение точной рифмы мы имеем в тех случаях, где затронут гласный элемент концовки. Так — в различных примерах неравносложных рифм с отсеченным конечным гласным — *неведомо* : *следом*, *открытое* : *размытый*, *инее* : *синей*, *очи* : *ночь*; или с выпадением среднего гласного (иногда среднего слога) — *оснеженный* : *безнадежный*, *важный* : *скважины*, *лучика* : *мученика*, *изламывающий* : *падающий*. При так называемом консонансе затронута самая твердыня точной рифмы — ударный слог — *солнце* : *сердце* (одна из любимых рифм Блока в эпоху «Снежной маски»), *дают* : *лед*; и здесь нередко мы имеем дело с неполной суффиксальной рифмой народного склада — *гармоника* : *лютики*, *присвистом* : *шелестом*, *комнатка* : *дитятко*. Наконец, отметим несколько примеров неравноударной рифмы — *почки* : *форточки*, *подворотни* : *оборотня*, *повязка лежит еще* : *в змеином логовище*, *что душу отняла мою* : *что о тебе*, *тебе пою*, *спалена моя степь*, *трава свалена* : *и кого целовал — не моя вина*.

После стихов второй книги Блока процесс деканонизации точной рифмы идет уже более смело и сознательно. Мы указывали выше на так называемые рифмоиды в разговорном стихе

Ахматовой, где стремление притупить назойливые звучные рифмы совершенно понятно, у Кузмина и многих других. Сам Блок в стихотворениях третьего тома возвращается, как и в области метрики, к более каноничным и консервативным формам стиха. Но освобождение от традиционной нормы и здесь совершилось именно в творчестве Блока. Такие революционеры формы, как Маяковский и другие футуристы, конечно, развивали этот принцип более последовательно; в частности, у Маяковского особое значение приобретают неравноударные рифмы, составленные из двух слов с самостоятельными ударениями — прием, который у Блока только в зачатке (сюда мы могли бы отнести некоторые составные рифмы, фонетически не вполне точные, например у Брюсова — *что ведомо было одним нам : встречаю приветственным гимном*; у Блока — *эта странница, верно, не рада нам : божественным ладаном* и особенно *лежит еще : логовище*). Но в остальном классификация неточной рифмы у Маяковского отметит те же основные категории, которые мы нашли у Блока, и притом не единичными случаями, а как последовательно проведенный стилистический прием (во второй книге — до 90 примеров).

Когда появилась поэма «Двенадцать», некоторые критики указывали на то, что Блок становится здесь учеником Маяковского, очевидно — в фактуре стиха и в употреблении рифмы. Эти указания, как явствует из предыдущего, совершенно несправедливы. Своеобразная художественная сила поэмы Блока, не имеющей в этом отношении ничего равного в русской поэзии, заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке. На первом месте — указанный выше диссонанс в самом тематическом содержании — взлеты восторга, упоение разливом бунтарской стихии («Пальнем-ка пулей в Святую Русь...») и безнадежная тоска, господствующая над всеми взлетами чувства. Рядом с этим — кричащие противоречия в выборе словарного материала: в иррациональный, метафорический стиль современного поэта-романтика врываются неканонизованные, как бы еще не обработанные в художественном отношении элементы грубой повседневной речи, словесные обороты фабричной частушки и нового революционного языка. Наконец, решительное разрушение привычно гармонического и симметричного строения русского классического стиха: ритмическая свобода звуковых рядов, построенных по чисто тоническому принципу, меняющихся по числу ударений и по характеру стихового окончания; в связи с этим — деформация обычной строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами в более свободные и изменчивые строфические образования и деканонизация точной рифмы со всем разнообразием своих приемов. Все эти элементы диссонанса, возведенного в главенствующий художественный принцип, были уже в творчестве самого Блока: расширение поэтического словаря «неканоничным» материалом — в цыганских и «реалистических» стихах третьего тома,

деканонизация старых метрических норм и точной рифмы во второй книге, в особенности в отделах «Пузыри земли» и «Снежная маска», где многое предвосхищает поэму «Двенадцать». В этом смысле Блок отнюдь не ученик, а скорее учитель футуристов.

5

Поэма «Двенадцать» является лишь наиболее последовательным выражением той романтической стихии в творчестве Блока и его современников, которая сделала из символизма критическую, революционную эпоху в развитии русской поэзии. Романтизм ищет безусловного в жизни; сознавая бесконечность души человеческой, он обращается к жизни с бесконечными требованиями и отрицает ее конечные, ограниченные, несовершенные, формы, не удовлетворяющие его духовного максимализма. Как художественное направление, романтизм ощущает литературную традицию тяжелой условностью, в художественной норме видит ограничение творческой свободы; он устремляется к разрушению отстоявшихся, канонизованных, условных художественных форм во имя идеала новой формы, безусловной, абсолютной; и даже слово в этом отношении для него — не столько законный материал для поэтического мастерства, сколько преграда для поэта, который хотел бы «сказаться без слова». Этот динамизм художественного и жизненного устремления, разрушающий затвердевшие грани искусства и культуры, расплавляющий неподвижные жизненные ценности, как остывшую лаву первоначально свободного, индивидуального и творческого порыва, сам поэт в последние годы своей жизни любил называть «духом музыки» и в романтическом искусстве начала XIX в. видел исторически к нам наиболее близкое проявление этого духа (в оставшейся ненапечатанной статье о романтизме). Изучение поэтического стиля (иррациональная метафора, противоречащая вещественно-логическому смыслу слов) и даже самой фактуры стиха (деформация классического русского стихосложения) обнаруживает в этом отношении те же основные устремления, которые открылись нам раньше в фактах внутреннего развития поэта, его духовном максимализме, его трагическом разрыве между «идеалом Мадонны» и «идеалом содомским». Какова бы ни была наша личная оценка романтического максимализма как художественного и жизненного факта, мы не можем забыть исключительного значения поэзии Блока и его явления среди нас. В песнях Блока романтическая стихия русской поэзии и русской жизни достигла вершины своего развития, и «дух музыки», о котором говорил поэт, явился в самом совершенном своем обнаружении.

1921 г.

ИЗ ИСТОРИИ ТЕКСТА СТИХОТВОРЕНИЙ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Поэт является живой и действенной силой в художественном сознании современников, когда стихи его сохраняются в памяти читателей: в этом отношении стихотворение живет такой же самостоятельной жизнью, как песня, переходя из книги в живую память потомства. Блок несомненно пользуется этим истинным влиянием на современников, в особенности на молодое поколение: стихи его переписывались и заучивались наизусть. Но как произведения народного безымянного творчества они живут в сознании современников в различных равноправных редакциях. При этом я имею в виду не столько те разночтения, которые естественно возникают, как ошибки памяти, при устной передаче, сколько существенные различия, основанные на изменениях печатного текста отдельных изданий. Подготовляя каждое новое издание своих стихотворений, Блок неизменно приступал к редакторской работе: менялись состав сборника и его построение в целом, менялся и текст каждого отдельного стихотворения. Последнее издание 1922 г., подготовленное автором еще при жизни,[1] дает авторизованный, канонический текст, однако следовало бы просить издателей собрать в особом томе варианты прежних изданий, столь показательные для работы Блока над текстом сборников. В этой статье я приведу отдельные характерные примеры.

Так, известное посвящение «К Музе», открывающее теперь третий том, впервые было напечатано в «Русской мысли» (1913, № 11) в составе девяти строф. В издании 1916 г.[2] перепечатано всего шесть строф. В издании 1921 г.[3] восстановлены две строфы; после слов: «Тот неяркий, пурпурово-серый И когда-то мной виденный круг» — читаем:

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты — и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад.

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,

Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами...

В таком виде Блок обычно читал это стихотворение на публичных вечерах в 1919—1920 гг. Журнальная редакция, однако, имеет еще одну, заключительную строфу:

И доныне еще, безраздельно,
Овладевши душою на миг,
Он ее опьяняет бесцельно —
Твой неистовый, дивный твой лик.

Другое стихотворение, не менее известное, «О жизни, догоревшей в хоре...» насчитывает в первой журнальной редакции восемь строф.[4] Строфы IV и V отсутствуют в самой краткой редакции в издании 1916 г.; в предшествующих изданиях[5] отсутствует только строфа IV; в двух последних[6] обе строфы восстановлены, согласно журнальной редакции; после стихов: «Я пред тобою, на амвоне, Я — сумрак улиц городских» — читаем:

Со мной весна в твой храм вступила,
Она со мной обручена.
Я — голубой, как дым кадила,
Она — туманная весна.

И мы под сводом веем, веем,
Мы стелемся над алтарем,
Мы над народом чары деем
И Мэри светлую поем.

И девушки у темной двери...

В стихотворении «Русь» («Ты и во сне необычайна...») в издании 1916 г. пропущена строфа IX, присутствующая в первой журнальной редакции[7] и в четырех остальных изданиях сборника «Земля в снегу»:

И сам не понял, не измерил,
Кому я песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Интересный случай подобного же пропуска строфы в том же издании 1916 г. встречается в менее известном стихотворении, которое потому привожу целиком:[8]

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.

Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,

И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча.

С легким треском рассыпался веер, —
Разверзающий звездную месть,
Но в глазах, обращенных на север,
Мне холодному — жгучая весть...

И над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговый,
Мой от века загаданный друг.

Строфа III, исключенная в издании 1916 г., восстановлена в двух последних изданиях [9] в совершенно неожиданной редакции (рукописной? или журнальной?):

С легким треском рассыпался веер, —
Ах, что значит — не пить и не есть!

Такая же пропущенная строфа имеется в стихотворении «И я опять затих у ног...», причем и здесь издание 1916 г. дает наиболее краткую редакцию:

В хмельной и злой своей темнице
Заночевало, сердце, ты,
И тихие твои ресницы
Смежили снежные цветы.

Любопытно отметить те случаи, когда исключению подвергается первая или последняя строфа стихотворения, с композиционной точки зрения, казалось бы, наиболее существенная. Так, стихотворение «Ночь» («Маг, простерт над миром брений...») в самой краткой редакции имеет всего четыре строфы (издание 1916 г.). В предшествующих изданиях [10] стихотворение имело еще заключительную строфу:

Кто Ты, зельями ночными
Опоившая меня?
Кто Ты, Женственное Имя
В нимбе красного огня? —

которая восстановлена (по рукописи? или журнальной редакции?) в последних изданиях [11] вместе со строфой вступительной:

Маг, простерт над миром брений,
В млечной ленте — голова.
Знаки поздних поколений —
Счастье дольнего волхва.

В некоторых случаях исключению подвергаются зачин или исход стихотворения, построенные по самостоятельному метрическому принципу и потому обособленные от остального стихотво-

рения. Так, известное стихотворение, посвященное Андрею Белому («Так. Я знал. И ты задул...»), в первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» 1905 г. и в издании 1912 г. имеет метрически самостоятельный зачин, который отсутствует в изданиях 1916 и 1918 гг. и восстановлен теперь в издании 1922 г.:

Так, Я знал, И ты задул
Яркий факел, изнывая
В дымной мгле.
В бездне — мрак, а в небе — гул.
Милый друг! Звезда иная
Нам открылась на земле.

Стихотворение, посвященное Н. Н. Волоховой («Я в дольний мир вошла, как в ложу...», имеет во всех изданиях, кроме издания 1916 г., метрически обособленную коду:

Взор мой — факел, к высям кинут,
Словно в небо опрокинут
    Кубок темного вина!
Тонкий стан мой шелком схвачен.
Темный жребий нам назначен,
    Люди! Я стройна!

Наконец, из стихотворения, посвященного Венеции, напечатанного полностью в «Русской мысли» и в третьей книге стихотворений (издание 1921 г.), в издании 1916 г. Блок печатает лишь среднее четверостишие, исключая метрически обособленное вступление (4 стиха) и окончание (6 стихов):

С ней уходил я в море,
С ней покидал я берег,
С нею я был далёко.
С нею забыл я близких...

    О, красный парус
    В зеленой дали!
    Черный стеклярус
    На темной шали!

Идет от сумрачной обедни,
Нет в сердце крови...
Христос, уставший крест нести...

    Адриатической любови —
    Моей последней —
    Прости, прости!

Не вдаваясь более подробно в историю изданий, о которой придется сказать в другом месте, можно подметить во всех приведенных примерах особую скупость и взыскательность поэта к своему творчеству в издании 1916 г. (самые краткие редакции) и окончательное восстановление более полных, первоначальных редакций в последнем издании 1922 г., которое возвращается

с большей последовательностью к уже намеченной самим поэтом в издании 1912 г. исторической точке зрения по отношению к собственному творчеству.[12]

Принятые Блоком приемы сокращения (и распространения) стихотворений путем простого исключения менее совершенных или потерявших для поэта значение строф дают существенные указания для понимания композиции его произведений. Как всегда, особенно показательно сравнение с поэтом иного стиля. Попробуйте выбросить строфу из стихотворения Ахматовой, заключающего развития повествовательного сюжета («Как велит простая учтивость...», «Звенела музыка в саду...», «В последний раз мы встретились тогда...») или отвлеченной мысли (разумеется, эмоционально окрашенной, например «Настоящую нежность не спутаешь...», «Как белый камень в глубине колодца...»): это разрушило бы все стихотворение, в котором каждая строфа незаменима, как звено в прагматической последовательности рассказа или логической последовательности мысли (хотя бы только кажущейся). Характерно, что стихи Ахматовой отличаются почти эпиграмматической краткостью и законченностью, причем последний стих обычно заключает отчетливое смысловое заострение основной темы (pointe). В противоположность этому стихотворения Блока в большинстве случаев лишены такого сюжетного остова и не обнаруживают также рационально-логической связи между композиционными элементами. В юношеских «Стихах о Прекрасной Даме», подвергавшихся особенно многочисленным сокращениям, стихотворение является неподвижным, не меняющимся, не развивающимся в какой-либо временной или логической последовательности эмоциональным единством, выражающим внутренне простую, единообразную музыкально-лирическую тему в иррациональном сочетании намеков и иносказаний. Несмотря на то что Блок впоследствии отошел от поэтической манеры своих ранних стихов, он сохранил пристрастие к иррациональной композиции, основанной преимущественно на единстве лирического настроения; пропущенная вступительная строфа стихотворения, посвященного Андрею Белому, или кода в стихотворении Н. Н. Волоховой, начало стихотворения «Ночь», все три строфы венецианского стихотворения являются примером иррациональной связи между композиционными элементами, допускающей пропуск одного из этих элементов без существенного ущерба для содержания стихотворения. Вместе с тем в дальнейших сборниках отчетливо выделяется типичный для романтической лирики принцип литании («Русь», «Незнакомка», «О жизни, догоревшей в хоре...», «К Музе» и многие другие стихотворения): отдельные строфы большого стихотворения, нередко связанные внешними приемами анафорического построения, как бы нанизываются на стержень однообразно нарастающего лирического волнения; при таком последовательном нагнетании эмоционального воздействия каждая отдельная строфа не является абсолютно необходимой, незаме-

нимой на своем месте: она — только ступень в последовательном нарастании настроения.

Тип композиции, представленный у Блока, нередко встречается у немецких романтиков, особенно у Брентано, который напоминает Блока и в других существенных отношениях. Брентано, как и Блок, в работе над стихотворением, построенным по типу литании и всегда чрезвычайно обширным, свободно вставляет и выбрасывает целые строфы без всякого ущерба для поэтического замысла. Стихотворения Гейне на фоне романтической лирики, в особенности лирики Брентано, во многих отношениях ему родственной, по своей композиционной структуре напоминают Ахматову после Блока и символистов: стихотворение сокращается до трех-четырех строф, приобретает эпиграмматическую сжатость и характерное смысловое заострение на конце, оно развивает законченный повествовательный сюжет или строится по принципу логического развития отвлеченной мысли, хотя бы эта логическая последовательность была только кажущейся, формальной и скрывала за собою эмоциональный парадокс капризного поэтического воображения.

В этом различии композиции выражается та психологическая противоположность двух поэтических стилей, существенная для истории новой поэзии, о которой мне уже неоднократно приходилось говорить.

1923 г.

ДРАМА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»

Литературные источники

Глава I

ОБЩИЙ ЗАМЫСЕЛ

Драма Александра Блока «Роза и Крест» представляет существенно новый этап в развитии поэта по сравнению с его ранними лирическими драмами. Вопреки мнению некоторых критиков,[1] «Роза и Крест» не «монодрама» и даже не «лирическая драма», как «Балаганчик» или «Незнакомка». В «Балаганчике» поэтические образы драмы не имеют объективной реальности: они только лирические символы, раскрывающие в драматическом воплощении внутренние конфликты в душе поэта. Художественный мир «Балаганчика» замкнут в рамках эстетики субъективного идеализма и целиком подчиняется ее законам. В «Розе и Кресте» драматические персонажи, сюжет и обстановка действия приобретают самостоятельное, объективное художественное значение. Основная тема лирического творчества Блока — тема романтической любви — раскрывается в этом произведении (как и в стихотворениях третьего тома) в реальных драматических конфликтах и противоречиях, отражающих кризис романтического мировоззрения самого поэта. В соответствии с общим поворотом в эстетике символизма, наметившимся под влиянием революции 1905 г., Блок ищет выхода из узкого, лирического круга личных «декадентских» переживаний к объективной действительности, к жизни, к искусству более объективному и реалистическому и в этом смысле стремится к преодолению и в известной мере действительно преодолевает крайний лирический субъективизм своей ранней драматургии. Поэма «Возмездие» (1910—1921) — роман в стихах, в котором личные душевные конфликты развернуты на широком, эпическом фоне общественной жизни недавнего прошлого, жизни отцов, непосредственно определившей судьбу их детей, — перекликается в этом отношении с драмой «Роза и Крест» (1912), с ее новым для Блока объективным показом современной лирико-романтической темы, опрокинутой в исторические образы отдаленного, но созвучного поэту-романтику средневекового прошлого. Оба произведения, созданные между двух революций, свидетельствуют об одинаковой тенденции в творчестве крупнейшего поэта этого переходного времени — к выходу за пределы субъек-

тивной лирики и субъективно-идеалистического мировоззрения раннего символизма.

Об этом стремлении Блок сам говорил как о сознательном творческом замысле, направлявшем поэта при его работе над драмой: «Одним из главных моих „вдохновений" была *честность*, т. е. желание не провраться „*мистически*". Так, чтобы все можно было объяснить *психологически*, „просто"... Я ничего не насиловал, не вводил никаких неизвестных».[2] По мысли Блока, такой реалистический метод не противоречит символическому углублению реальных событий, изображенных в драме; мы бы сказали (в терминах эстетики реалистической) — раскрытию их типического, обобщающего смысла: «События идут, как в жизни, и если они приобретают *иной* смысл, символический, значит я сумел углубиться в них».[3] Понятие «реалистический символизм», выдвинутое в то время некоторыми теоретиками этой литературной школы (Вячеслав Иванов и др.), получает у Блока своеобразное истолкование — в смысле необходимости сближения в современном искусстве метода реалистического (согласно терминологии Блока, «натуралистического») с символизмом: «Дело уже не в том, символисты мы или натуралисты, так как подлинный натуралист — символичен (Золя, Художественный театр), символист — натурален».[4] «Роза и Крест», в истолковании автора, является примером такого сближения.

Преодоление лирического субъективизма юношеских «монодрам» проявляется в «Розе и Кресте» прежде всего в том, что в драме имеется несколько независимых друг от друга и лишь частично соотнесенных с лирическим мировоззрением поэта героев высокого плана — Изора, Бертран, Гаэтан. Из них Бертран и Гаэтан продолжают старую пару лирических героев Блока, двойников поэта — Пьеро и Арлекина из «Балаганчика», а Изора — предмет их любви — Коломбину, Незнакомку, Прекрасную Даму юношеской лирики. Однако эти персонажи в значительной степени утратили свой абстрактно-символический характер, приобрели индивидуальный облик и новые качества, опосредствованные более конкретным историко-бытовым и драматико-психологическим материалом.

Наиболее «символичен» из этих героев Гаэтан. Согласно объяснению поэта, «...Рыцарь-Грядущее — скорее призрак, чем человек; это — чистый зов, художник, старое дитя — и только»;[5] «Рыцарь-Грядущее — это зов. Смутный и бесцельный зов, который слышит женщина во сне и смутно слышит простой рыцарь Бертран только потому, что любит эту женщину».[6] Такой весенний зов уже звучал когда-то в песне Арлекина в «Балаганчике»:

Здесь никто понять не смеет,
Что весна плывет в вышине!
Здесь никто любить не умеет,
Здесь живут в печальном сне!
    Здравствуй, мир!..

Но юношеский оптимизм весенней песни Арлекина сменился в «Розе и Кресте» трагической жизненной горечью песни Гаэтана о «Радости-Страданье», символом которой является выцветший крест на груди старого певца, а художественную конкретизацию «призрачного» образа, своеобразный местный колорит дали суровый пейзаж бретонского побережья, родины Гаэтана, снежный ветер и голос океана и народные предания Бретани.

Бертран и Изора — главные герои «психологической драмы», определяющей сюжетное развитие пьесы. «Роза и Крест», по разъяснению самого автора, «первым долгом является драмой человека Бертрана... „Роза и Крест" есть также драма Изоры, этой слишком молодой, красивой женщины, столь отзывчивой на нечеловеческие, фантастические зовы».[7] В своих черновых набросках и авторских пояснениях Блок неоднократно останавливается на индивидуальных и социальных чертах биографии, характера и жизненной судьбы Рыцаря-Несчастье: «Нескладно сложенный, некрасивый [уродливый] лицом, всеми гонимый и преследуемый насмешками... Происходя из низкого рода, верностью своей службы он достиг посвящения в рыцари из „валетов"».[8] «Посвященный в рыцари, но не рыцарь», верный слуга своего господина и друг угнетенных вилланов, «Бертран скрывает под своей непривлекательной внешностью нежное сердце и любит все то, чего никто не любит и не умеет любить так, как он».[9] Верный рыцарь прекрасной дамы, которую сам поэт называет «женщиной до мозга костей»,[10] он раскрывает в своем образе и в своей судьбе трагическое противоречие между высоким романтическим идеалом поэта и его реальным бытовым и психологическим воплощением.

В этом новом для Блока психологическом плане «стержнем» пьесы становится «*судьба неудачника*»; «по крайней мере в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная».[11] Бертран «не герой», но «*человек* по преимуществу»; к его человеческой судьбе относится «эпиграф» к пьесе, который Блок предполагал заимствовать из стихотворения Тютчева «Два голоса» (перевод из Гете):

> Тревога и труд лишь для смертных сердец...
> Для них нет победы, для них есть *конец*.[12]

Еще существеннее, что Коломбина—Изора из молчаливого предмета обожания обоих лирических героев становится не только активным и самостоятельным действующим лицом, но — по сути дела — главным центром драматического действия. В многочисленных авторских комментариях сюжет пьесы излагается с точки зрения «душевной драмы» Изоры как цепь событий, психологически мотивированных и протекающих «как в жизни».

Дочь бедной швеи из пиренейского городка южной Франции, красавица Изора в семнадцатилетнем возрасте вышла замуж за

грубого феодала-помещика графа Арчимбаута: «Изора сразу не хотела выходить за Графа, уговорила ее мать, и сама она, будучи девушкой сметливой и далеко не трусливой, решила, что не стоит гнушаться графским титулом. Она переехала в замок и стала женой Арчимбаута, но ни взаимной любви, ни даже привязанности из этого не вышло».[13]

В браке с графом Арчимбаутом Изора скучает и томится. «...томление Изоры, — поясняет Блок, — происходит от неудовлетворенности мужем и Алисканом (вначале), от несбыточных мечтаний, от чтения романов и т. д. А *кроме того* — все от той же „квадратности“ всего уклада жизни, которая, напротив, свойственна Графу, и он был бы ею совершенно доволен, если бы ему не мешали, в свою очередь, другие обстоятельства».[14]

В таком душевном состоянии Изора услышала песню заезжего жонглера, в которой звучал непонятный ей «смутный зов к желанному и неизвестному».[15] Она посылает Бертрана найти певца, сложившего эту песню. В Бретани, на берегу океана, Бертран встречает рыцаря-певца Гаэтана и привозит его на весенний праздник, где он «должен выступить после других жонглеров и спеть свою песню; но взволнованная ожиданием графиня Изора ждала прекрасного юного певца и не признает его в призрачном старике. Только голос, слышанный ею во сне, потрясает ее так, что она лишается чувств. Придя в себя, она видит, что старик исчез, а рядом с нею — влюбленный в нее красивый и молодой Алискан. Тогда все недавнее томление начинает казаться ей сном». «Естественно, — заключает Блок, — что молодая и красивая женщина предпочла живое — призрачному; было бы странно, если бы темная и страстная испанка забыла южное солнце для северного тумана...».[16]

Сам Блок сравнивает Изору с героиней Флобера,[17] ее меланхолию он объясняет «неудовлетворенностью мужем», «несбыточными мечтаниями» и «чтением романов»;[18] в плане «обывательском» Изора — своего рода средневековая мадам Бовари. Таким образом, Прекрасная Дама, Коломбина, Незнакомка материализовалась и приняла реальный облик красивой молодой женщины, «смуглой, быстрой, хищной, жадной, капризной» — «женщины до мозга костей». Правда, «при всем этом Изора — такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней».[19] Для Блока, поэта романтической любви, этот «зов», воплощенный в символическом образе Гаэтана, остается высшей правдой, которой Изора изменяет, отдавшись Алискану. Этот зов услышал бедный рыцарь Бертран, засвидетельствовавший смертью свою верность Прекрасной Даме — Изоре. Но как художник Блок не ищет воплощения своей «идеи» в абстрактной символике лирической драмы; он изображает реальный, психологически мотивированный конфликт в душе прекрасной Изоры и ее верного рыцаря Бертрана.

Вслед за Изорой в пьесу вступает, как ее окружение, целая галерея бытовых типов с конкретными историческими и социальными чертами — граф Арчимбаут, молодой паж Алискан, Алиса, придворная дама и наперсница графини, капеллан, доктор, повар и др. «Грибоедов, — пишет Блок, — любил Фамусова, Гоголь — Чичикова, Пушкин — Скупого, Шекспир — Фальстафа. А я люблю всех terre à terr'ов „Розы и Креста“, всех ее обывателей».[20] Действительно, в обширной объяснительной записке, составленной для Художественного театра, Блок с тщательным вниманием отмечает особенности характера и физического облика всех второстепенных персонажей, образующих бытовой фон средневекового рыцарского замка: «*Алиса*, в противоположность Изоре, — глубочайшая плебейка, кофейница, как теперь бы сказали мы. Постарше своей семнадцатилетней госпожи, смазливая; она — осторожная, ничем не брезгует: старый капеллан, так капеллан, если нельзя залучить молодого Алискана»;[21] «Самый близкий к Арчимбауту человек — капеллан, потому что он все умеет пронюхать и обо всем донести, а вместе с тем, когда нужно, успокоить [близок, разумеется, также и повар, потому что готовит кушанье, но повар все-таки зависит от капеллана]. Доктор занимает довольно унизительное положение, потому что все всегда в сущности здоровы и доктор содержится для штату».[22] «Соловьи должны петь, розы должны быть огромные, южные, у капеллана и повара должно быть толстое брюхо»,[23] — так подчеркивает Блок черты «натурализма», которые он хотел бы видеть при постановке своей пьесы в Художественном театре.

С чертами психологического реализма теснейшим образом связана тенденция к реализму историческому — локализация сюжета и характера в определенной историко-бытовой обстановке, в реальном историческом пространстве и времени. Действие драмы в основном происходит в южной Франции (Провансе); в действии II оно переносится в северную Францию, на побережье Бретани. Время действия — начало XIII в., эпоха трубадуров и альбигойских войн, еще точнее — 1208 г., когда ополчение северофранцузских рыцарей во главе с графом Симоном де Монфором выступило в «крестовый поход» против еретиков-альбигойцев южной Франции.

В авторском комментарии Блок несколько раз подчеркивает, что пьеса его не относится к жанру историческому, поскольку изображение исторического прошлого не было для автора самоцелью: «Первое, что я хочу подчеркнуть, это то, что „Роза и Крест“ — не историческая драма. Вовсе не эпоха, не события французской жизни начала XIII столетия, не стиль — стояли у меня на первом плане, когда я писал драму».[24]

Действительно, вся идейная проблематика и внутренняя, «лирическая», структура драмы подсказаны были Блоку прежде всего его предшествующим поэтическим развитием, человеческим, художественным, общественным опытом русского поэта начала

XX в. — и только тенденция к объективному, реалистическому, в подлинном смысле драматическому воплощению этих лирических образов заставила его обратиться к созвучному историческому материалу как своеобразной аналогии его личных, порожденных современностью переживаний.

В соответствии с этим сам Блок различает два последовательных этапа в процессе создания драмы. Первый — период творческой собранности, когда складывается основной замысел, «первые планы, чертежи драмы». «История и эпоха пришли на помощь только во второй период, когда художник позволяет себе осматриваться, вспоминать, замечать, когда он „распускает“ себя».[25]

Таким образом, историческая обстановка средневековой Франции дала Блоку лишь конкретное историко-бытовое опосредствование мировоззренческого конфликта драмы, являющегося ее основным содержанием. Поэтому Блок мог утверждать, что «психология действующих лиц — вечная, все эти комбинации могут возникнуть во все века».[26] Вместе с тем эти «вечные» мысли и чувства героев перекликаются с современностью, образы прошлого дают ответ на лирические переживания Блока и его современников периода символизма. «Надо придерживаться истории, зная, однако, все время, что действующие лица — „современные“ люди, их трагедия — и наша трагедия»,[27] — заявляет поэт.

Эти параллели не ограничиваются однако, интимно-психологической проблематикой драмы, лирикой интимных, возвышенных чувств, Блок сознательно подчеркивает более глубокие социально-исторические аналогии между ненавистной ему упадочнической культурой современного буржуазного декаданса и переломной эпохой начинающегося разложения феодальных отношений на Западе: «Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год».[28]

Согласно ‹Объяснительной записке для Художественного театра› Блока (март 1916 г.),[29] «демократка» Изора, «дочь простой швеи», и Бертран, «сын тулузского ткача», в жилах которого «течет народная кровь», сознательно противопоставлены в пьесе графу Арчимбауту, «человеку знатного рода», и пажу Алискану, «сыну богатых помещиков».[30] Над верхушечной рыцарской культурой «трубадурского» средневековья, казалось бы столь близкой певцу Прекрасной Дамы, нависает «угроза того полукрестьянского, полурабочего движения, которое разгорается все ярче, угрожает непосредственно усадьбе Арчимбаута, увлекло даже некоторых из его соседей, с которыми он, вероятно, еще недавно по-помещичьи благодушно бражничал и охотился; охотился иногда, для разнообразия, и на людей, которых искренне считал не людьми, а вилланами».[31]

Эти социальные мотивы, созвучные с современностью, не случайно, как будет подробнее показано ниже (см. гл. V), звучат так отчетливо в «лирической драме» будущего автора поэмы «Двенадцать».

Обращение Блока к средневековой Франции в поисках исторической конкретизации и аналогий с современностью было подсказано прежде всего внешним обстоятельством — заказом М. И. Терещенко, который предложил поэту написать для композитора А. К. Глазунова сценарий балета из жизни провансальских трубадуров. Однако самый факт согласия Блока на это предложение и дальнейшая творческая судьба этого замысла, превратившегося из балетного сценария сперва в либретто для оперы, а потом в большое драматическое произведение, занимающее одно из главных мест в поэтическом наследии Блока, свидетельствует о том, что заказчик правильно угадал творческие возможности и устремления поэта.

В заметках о «Розе и Кресте» Блок неоднократно возвращается к вопросу, почему, не имея намерения написать в собственном смысле историческую драму, он все же обратился за историческим материалом к французскому средневековью.[32] Первый ответ дает объяснение отрицательного характера: обращение к прошлому имеет причиной отталкивание от современности как непосредственной темы художественного изображения. Блок признает, что он не в силах раскрыть тему своей драмы, хотя и современной по лирическому содержанию, на конкретном материале современности. Для этого он недостаточно реалист. Современность пугает Блока своей «пестротой», т. е. сложностью и противоречивостью, средневековье подсказывает более обобщенные, типизованные, схематические формы выражения: «Почему же я остановился именно на XIII веке (кроме внешних причин)? Потому, что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и смутно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе или — стихотворный».[33] Средневековая литературная традиция дала Блоку возможность развернуть современную, сложную и утонченную, лирическую проблематику в простых, обобщенных формах традиционно-схематического сюжета с традиционными и типическими персонажами: молодая и прекрасная владелица замка («шателен» — как обобщенно названа Изора в первоначальной рукописной редакции пьесы); ее старый муж, грубый деспот, «неуклюжий мужлан», ревниво охраняющий молодую жену и наказанный за свою ревность «рогами» (граф Арчимбаут); красивый паж, влюбленный в свою госпожу и хитростью и настойчивостью добивающийся исполнения своих желаний (Алискан); верный рыцарь прекрасной и жестокой к нему дамы (Бертран); странствующий певец (Гаэтан); наперсница, помогающая госпоже обманывать мужа (Алиса); сластолюбивый старый капеллан, охраняющий семейную честь своего хозяина; ученый доктор, скрывающий свое невежество за латинскими фразами, и т. д. Большинство этих персонажей мы найдем не только в провансальском рыцарском романе «Фламенка», который по-

служил Блоку непосредственным источником любовной фабулы и бытовой обстановки его драмы, но и в целом ряде других средневековых романов, фаблио, новелл и анекдотов, в более позднее время творчески преображенных в искусстве Ренессанса — в новеллах Боккаччо и Сервантеса и в комедиях Шекспира. Подобно художникам Ренессанса, Блок также следует этой традиции искусства простого и обобщающего, творчески преобразуя его традиционные образы и схемы новым, усложненным лирическим содержанием своей современности.

Еще большее значение, чем эти общие особенности художественного метода, имела идейная и эмоциональная перекличка романтического творчества Блока с средневековой романтикой. Уже «Стихи о Прекрасной Даме» через посредство Владимира Соловьева, этого «рыцаря-монаха» (по определению Блока), воплощали романтическое переживание «вечно женственного» начала любви в образах рыцарского служения Прекрасной Даме, земной Мадонне:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В сияньи красных лампад.

Однако, кроме готической обложки и заглавия, первый сборник стихотворений Блока не содержал почти никаких признаков художественного использования средневековой рыцарской романтики для выражения чувства жизни современного русского поэта-символиста. В противоположность немецким романтикам или английским прерафаэлитам типа Данте Габриэля Россетти Блок никогда не был реставратором средневековья — ни в смысле реакционной идеализации общественно-политических отношений эпохи феодализма, ни даже в смысле художественной «стилизации», наличие которой, как уже было указано, он отрицает в своей драме. Тем не менее романтические образы рыцарского служения даме, трубадурской любви, возвышенного культа «вечно женственного» были родственны Блоку, как и многим другим поэтам-романтикам, и симпатии к поэтическому миру романо-германского средневековья, в особенности по контрасту с безобразием современной буржуазной цивилизации, неоднократно звучат в его высказываниях на всем протяжении творческого пути.

Напомним прежде всего короткое предисловие к «Легенде о прекрасном Пекопене и о прекрасной Больдур» Виктора Гюго, переведенной матерью поэта А. А. Кублицкой-Пиоттух (декабрь 1918 г.), как свидетельство ранних и прочных симпатий поэта к романтическому средневековью: «Это — один из последних нежных цветков старой Европы; свежее дуновение того романо-германского мира, который в наши дни уже весь закован в железо. Если братьям Гримм и даже Гейне еще удавалось находить иногда некошеные луга народной поэзии, то Гюго срывал уже последние цветы на берегах Рейна... И я не знаю, кто из них больше помог

мне полюбить средние века в дни моей молодости, с которой связана для меня эта легенда».[34]

Легенда Гюго упоминается и в лирической статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.),[35] подсказанной впечатлениями от старинного средневекового города неподалеку от Рейна, поэтическими развалинами старинного рыцарского замка и розовыми зарослями в замковом саду.

Поэт входит в «узкий и длинный сад, разбитый на валу германского замка». «В самый жаркий полдень над садом господствует тень древней стены». В сад ведет розовая калитка, за которой открывается новый, сказочный мир средневековой легенды. «Всему, всему веришь за этой калиткой, обновившей меня, по крайней мере, на весь день». В саду цветут розы и георгины. «Здесь розы бледны, они слишком много любили; здесь георгины — усталые, тень упоила их мутно-лиловые склоненные головы». Они, как пажи, «как будто ныряют в розовых кустах — гибкие и смеющиеся мальчики. Обгоняют друг друга вприпрыжку. Я думаю, каждого по очереди целует владычица замка; она делит между ними свои ночи, пока низколобый господин наблюдает из беседки, всюду ли горят сторожевые огни, не спят ли на валу верные латники».

Здесь уже наличествует типический «средневековый» сюжет «Розы и Креста» с его не менее типическими персонажами: Изора, ее паж Алискан и Арчимбаут. Но дальнейшее развитие сюжета — другое: главным действующим лицом является не земная женщина — «шателен» Изора, как в позднейшее время, а влюбленный в нее паж. Мы находимся еще в рамках лирической «монодрамы» типа «Балаганчика» или «Незнакомки», герой которой — романтический поэт, влюбленный рыцарь Прекрасной Дамы: «И вот — влюбленной моей думой, расцветшей душою, моим умом, все-таки книжным, я различаю и госпожу. Но она присутствует здесь лишь как видение. Утратила она свою плоть и стала „ewig-weibliche“. Все в розах ее легкое покрывало, и непробудны ее синие глаза. Паж ищет ее столько столетий, но он не прочел тех книг, которые прочел я. Потому он, глупый, все еще бегает по саду, у него губы дрожат от страсти и досады, он уронил свой коротенький плащик, стал совсем тоненький и стройный. Оперный пажик. Никогда он ее не найдет».

Эпизод с пажом заканчивается как «Гофманова сказка».[36] Вместо «вечно женственной» госпожи замка паж встречает хорошенькую дочь привратника, которая становится его женой; они открывают булочную на Bürgerstraße (буквально на Мещанской улице), она «приумножает светленькие пфенниги». «Она — тоже розовая, и на кофточке ее приколота роза, и розой прикрывает она грудь, когда ты возишь ее на бюргерские вечеринки. Да, ты счастлив; ты встретил ее в маленькой калитке, и романтическая головка твоя дала ей имя „Девушка розовой калитки“. Вот она уже родила тебе толстенькую дочку; вот она стала полнеть от

невинного золотистого пива; вот пальчики ее образовали складки вокруг обручального кольца. Но ты все еще зовешь ее „Девушка розовой калитки“...».

Эта неоформленная новелла, первый вариант обработки средневековой романтической темы, вставленная в путевые заметки поездки по Германии, несмотря на специфически немецкую «филистерскую» обстановку, в основном перекликается с романтическим «двоемирием» одновременной пьесы Блока «Незнакомка» (1906). Контраст между миром романтической мечты и буржуазной действительностью не только разоблачает иллюзорность мечты, но ведет к иронической критике этой действительности. При этом для Блока от ложной современной романтики в ее невинном, мещанском, филистерском аспекте «всего только „Viertelstunde“ ходьбы до грандиозного кабака современной европейской культуры с плоской крышей, похожей на вывернутую австрийскую фуражку», «гладким натертым полом и безукоризненными кельнерами» и «железным туловищем Бисмарка с пивным котлом на могучих плечах».

Средневековая романтика воспринимается Блоком по контрасту с этой современностью: «Гармонические линии, нежные тона, томные розы, воздушность, мечта о запредельном, искание невозможного... Весь романтизм в этом. Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту... Бесцельно мучает эта древняя, прошедшая красота, не приобщишься к ней, не отдашь ей души... Так же далеки и идеальны эти старые городки с черепичными крышами, розами, соборами и замками». Для русского поэта этот западноевропейский средневековый мир — и чужое, и вместе с тем свое, родное, как мировое, общечеловеческое культурное наследие. «Отчего я, русский, чужой германскому наследью, — пишет Блок в черновых набросках своей записной книжки, — с взглядом, привыкшим к *своей* равнине, с болью отрешенья от здешнего, для меня только *книжного* романтизма, не могу отрешиться от него? Я у чужих, но — не у себя ли?».[37]

Первым опытом творческого освоения подлинного поэтического материала средневековой западной литературы был для Блока перевод «Действа о Теофиле» («Le miracle de Théophile») французского поэта XIII в. Рютбефа, выполненный в октябре 1907 г. для Старинного театра в Петербурге по заказу его руководителя Н. В. Дризена. Пьеса Рютбефа принадлежит к средневековому жанру «мираклей», драматизованных легенд о «чудесах» богоматери, и рассказывает о том, как эта последняя спасает раскаявшегося грешника, продавшего свою душу дьяволу. Пьеса была поставлена Старинным театром 7 декабря 1907 г.; в дальнейшем Блок включил ее в собрание своих драматических произведений («Театр», 1916).[38] Рукопись не сохранила никаких следов более углубленной работы над средневековой темой, кроме ссылки на оригинальное издание («Michele et Monmerqué. Théâtre

français au moyen âge (XI—XIV s.). Paris, 1839») и заимствованной из этого источника короткой справки («notice») по истории легенды о Феофиле—Теофиле.[39]

По окончании драмы «Роза и Крест» Блок еще раз возвращается к средневековым темам только в конце своей жизни, в 1919 г. Поводом для этого явилась предпринятая по инициативе А. М. Горького работа над циклом драматизованных «исторических картин», из которых, как известно, Блок закончил только одну — «Рамзес. Сцены из жизни древнего Египта». В числе недоработанных сценариев, относящихся к этому времени, сохранились два наброска из эпохи рыцарского средневековья: незаконченный «План представления», не имеющий заглавия, и начало сценария «Тристана» (в двух редакциях).

«План представления» [40] заслуживает внимания по некоторому сходству с «Розой и Крестом». Действие происходит, как и в пьесе, «на юге Франции в конце XII столетия», в эпоху трубадуров и альбигойской ереси. Героиня, молодая графиня, «владелица замка», châtelaine, отчасти напоминает Изору. Она «сама не знает, что с ней, но молитвенник падает у нее из рук, душа ее полна туманных бредней и постоянно взволнована; оттого молодая графиня становится только прекрасней и расцветает, как цветок, который ждет, чтобы его сорвали».

Однако общее историческое понимание эпохи у Блока существенно изменилось. Вместо романтической концепции трубадурского средневековья и рыцарского культа дамы Блок рассматривает провансальскую культуру того времени как переломную эпоху от средневековья к новому времени, как своего рода предренессанс: «Идея крестовых походов в упадке, канун Возрождения. Беспокойное время, когда человек начинает требовать свободы, душа рвет церковные и государственные путы, тело расцветает под тяжелыми одеждами, воля побеждает разум; из могилы средневековья вырываются рядом с самыми высокими помыслами — самые низменные инстинкты; человеческой жизни сообщилось вихревое движение, она закружилась в весеннем хороводе».

С этим связаны сюжет пьесы и образ ее нового героя. Это брат «шателен» — граф, «феодал, более могущественный, чем она, советник короля, участник не одного крестового похода, трубадур, искатель приключений и прожигатель жизни», «веселый и жестокий», который «пресыщен удачами на войне и в любви». Граф любит свою сестру кровосмесительной любовью. Чтобы добиться осуществления своих страстных мечтаний, он берет на себя поручение «водворить порядок в Провансе» и прежде всего во владениях сестры, зараженных ересью. Это составляет завязку действия.

По-видимому, Блок хотел воспользоваться старым, знакомым ему историческим материалом для новой, объективной его обработки в духе своеобразного «шекспировского» реализма «истори-

ческих картин», реализма народной жизни, бытовой обстановки, исторических характеров. Однако этот замысел в новой манере остался неосуществленным.

Два варианта незаконченного сценария «Тристана» намечают план драматизации основных эпизодов средневекового романа о Тристане и Изольде, только до первой любовной встречи героев на «палубе корабля» (сцена 7), которой Блок предполагал закончить действие I своей пьесы.[41] Хотя П. Н. Медведев и утверждает в категорической форме, что этот новый замысел «посвящен... давней и любимой теме А. Блока»,[42] однако нити, связывающие «Розу и Крест» с классическим любовным романом средневековья и его модернизацией в музыкальной драме Вагнера, не лежат на поверхности и могут быть обнаружены лишь при более пристальном анализе.

К обработке этого замысла, как сообщает П. Н. Медведев, «поэт деятельно готовился: он собирает материалы, на отдельном листке выписывает литературу как о самом герое, так и о легенде в целом, намечает список врагов Тристана и, наконец, компонует первое действие пьесы».[43]

Листок с библиографией содержит простое перечисление, очевидно, хорошо известных Блоку источников: «Бедье. Вагнер. Э. Хардт. Статья Мейерхольда о постановке „Тристана“ в „Ежегоднике имп<ераторских> т<еатров>“».[44] По бретонской литературе и средневековым сказаниям артуровского цикла отмечены статьи А. А. Смирнова в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона.

Из названных источников в описи библиотеки Блока, составленной им самим,[45] имеется известная книга Жозефа Бедье «Роман о Тристане и Изольде». Книга Бедье, неоднократно у нас переиздававшаяся в дореволюционное и в советское время в переводе А. А. Веселовской,[46] представляет слегка стилизованный прозаический пересказ архетипа старофранцузского стихотворного романа о Тристане, восстановленного Бедье на основе сопоставления его рукописных версий. В библиотеке Блока эта книга не сохранилась.

Блоку была также известна работа о Тристане учителя Бедье Гастона Париса в сборнике статей Париса «Поэмы и легенды средних веков», одной из книг, полученных поэтом от проф. Е. В. Аничкова во время работы над драмой «Роза и Крест» (см. ниже, с. 266).[47] В обширной и содержательной статье Париса говорится об источниках сказания (по его предположению, кельтских), об основных его поэтических и прозаических версиях, французских, немецких, скандинавских, их взаимоотношении и о концепции любви, лежащей в основе французского романа. Особенно подробно пересказаны сцены смерти обоих любовников.[48] «Страдание здесь неотделимо от обладания, — пишет Парис, — смерть является единственной возможной развязкой». Большое внимание уделено модернизации средневекового сю-

жета в опере Вагнера «Тристан и Изольда»: «Союз любви и смерти никогда не был схвачен так глубоко, как в этой драме».[49]

С поэтическим текстом самого Вагнера Блок мог познакомиться в оригинале. В его библиотеке, как показывает другой список (составлен 25 июня 1921 г.), имелось Полное (четырнадцатитомное) собрание сочинений Вагнера, которое содержало и поэтические тексты его оперных либретто.[50] На сцене Мариинского театра опера Вагнера исполнялась в переводе В. Коломийцева.

Черновой набросок заключительной сцены первого действия «Тристана», озаглавленный Блоком «Палуба корабля», остался в первой редакции плана неразвернутым и заканчивается вопросом: «По Вагнеру? По Готфриду Страсбургскому». Неясно, в чем видел Блок различие в трактовке этой сцены в средневековой поэме и в современной музыкальной драме. Однако сама любовная сцена на открытой палубе корабля как сценическое завершение первого действия соответствует опере Вагнера и была в особенности выдвинута в новой постановке этой оперы на сцене Мариинского театра, осуществленной в 1909—1910 гг. под руководством В. Э. Мейерхольда.

Постановка Мейерхольда была несомненно наиболее выдающимся событием этого театрального сезона.[51] Первое представление происходило 30 октября 1909 г. под управлением Э. Ф. Направника, с участием в главных ролях И. В. Ершова и М. Б. Черкасской. 15 января 1910 г. опера была исполнена под управлением мюнхенского дирижера Феликса Моттля, наиболее прославленного из вагнеровских дирижеров того времени, о котором критик-модернист В. Каратыгин писал: «По крайней мере в сфере вагнеровских экстазов любви и смерти он явился каким-то истинным магом и волшебником». Большое впечатление произвели и новые методы постановки Мейерхольда (открытая «палуба корабля» как место любовной сцены), и выдержанные в стиле французского XIII в. декорации и костюмы художника А. К. Шервашидзе, и, наконец, то обстоятельство, что это была первая постановка режиссера-новатора, только что приглашенного на императорскую сцену.

Методы своей постановки Мейерхольд обосновывал и защищал в статье, на которую указывает библиографический список Блока.[52] В том же выпуске «Ежегодника императорских театров» напечатаны еще две статьи, посвященные новой постановке «Тристана и Изольды»: «Вагнер в эпоху „Тристана“» А. Коптяева (с. 36—56) и «Эпоха и стиль в постановке „Тристана и Изольды“» А. А. Смирнова (с. 93—98); на отдельных цветных вкладках воспроизведены шесть эскизов костюмов А. К. Шервашидзе к «Тристану».

Любопытно отметить, что на сцене Александринского театра Мейерхольд дебютировал почти одновременно (9 марта 1909 г.) постановкой пьесы австрийского модерниста Эрнста Хардта «Шут Тантрис» в переводе П. Потемкина, с декорациями того же

Сцена из «Романа о Розе»
(обложка тетр. 1).

(Christine de Pisan présentant ses *Epîtres du Débat sur le Roman de la Rose* à la reine Isabelle de Bavière. — D'après une miniature du Musée britannique.)

Поэтесса Кристина Пизанская и королева Изабелла Баварская (обложка тетр. 2).

А. К. Шервашидзе и музыкой поэта М. А. Кузмина, т. е. произведением, представлявшим современную вольную обработку ряда эпизодов из того же средневекового романа о Тристане. В упомянутом выше выпуске «Ежегодника» помещена рецензия А. И. Гидони на пьесу Хардта (с. 142—147). Блок в своем библиографическом листке отметил эту пьесу наряду с Бедье и Вагнером как один из источников задуманной им драмы. Несомненно, он смотрел обе постановки Мейерхольда, с которым был связан давними отношениями, еще со времен исполнения «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской (30 декабря 1906 г.).

Как свидетельствует М. А. Бекетова, «вообще оперы Вагнера — не только музыка, но и текст — производили на Блока сильное впечатление».[53] М. А. Бекетова находит в лирике Блока отражение его увлечения «Нибелунгами» и «Тристаном». «Весьма вероятно, что образ умирающего Тристана в опере Вагнера „Тристан и Изольда“, срывающего повязку с раны, навеял Блоку последние строки стихотворения „Идут часы, и дни, и годы“ (кн. III «Стихотворений»):

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: *нет*, *я не слуга*.
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега!»

С не меньшим основанием такое сближение подсказывается и для драмы Блока «Роза и Крест», которая первоначально была задумана как опера (см. ниже, с. 259) и сохранила от этой жанровой формы не только вставные строфические песни, но также свободные ритмы стихотворных монологов и диалогов, столь характерные для музыкальной драмы Вагнера. О значении Вагнера именно для музыкального замысла пьесы свидетельствует заметка Блока в его записных книжках, подсказанная заботой о музыкальном сопровождении предстоявшей постановки: «Песни. Музыка? *Не* Гнесин (или — хоть не его Гаэтан). *Мой* Вагнер».[54]

Сам Блок связывает окончание своей драмы (т. е. заключительный монолог Бертрана) с впечатлениями от музыки Вагнера. Он заносит в дневник 16 января 1913 г.: «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи».[55] Действительно, предсмертный любовный экстаз истекающего кровью Бертрана, этот «союз любви и смерти» (говоря словами Гастона Париса), близко напоминает «любовную смерть» («Liebestod») Тристана и Изольды Вагнера, и об этой связи с музыкой свидетельствуют слова последнего монолога Бертрана:

Чу! Трубы!..
Из рокота волн
Рожденные трубы
Громче, все громче зовут!

И дальше:

Чу, в торжественный голос труб
Врывается шелест...
Нет, опять тишина...
Больше ничем не нарушен покой.
Боже, твою тишину громовую
Явственно слышит
Бедный твой раб!

Разумеется, такое художественное влияние эмоциональной темы и музыкально-лирической атмосферы другого, хотя и родственного, искусства не может быть доказано с бесспорной убедительностью, но в свете указанных фактов оно представляется достаточно вероятным.

Глава II

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ. ОБРАЩЕНИЕ К ИСТОЧНИКАМ

История работы Блока над драмой «Роза и Крест» по материалам черновых рукописей, дневников и писем с исчерпывающей полнотой резюмирована В. Н. Орловым в примечаниях к однотомнику [1] и Л. К. Долгополовым в последнем Собрании сочинений Александра Блока.[2]

В конце марта 1912 г. М. И. Терещенко, состоявший чиновником особых поручений при директоре императорских театров В. А. Теляковском, обратился к Блоку с предложением написать либретто балета для композитора А. К. Глазунова, «который любит провансальских трубадуров XIV—XV века».[3] Теляковский в то время покровительствовал «модернистам», привлек в Мариинский театр режиссера В. Э. Мейерхольда и поставил ряд опер и балетов при участии художников «Мира искусства». Глазунов как автор «Раймонды» считался, по-видимому, специалистом по романтическому средневековью, хотя указание на «трубадуров XIV—XV века» является анахронизмом, свидетельствующим о крайне смутных исторических представлениях заказчиков (эпоха трубадуров в Провансе охватывает XII и первую половину XIII в.).[4]

С конца марта Блок приступает к работе. К этому времени относится первый набросок балетного сценария, в котором основным сюжетом уже является душевная драма будущей Изоры: «Зима. Châtelaine всю зиму слушает сладостные рассказы и песни из уст простого жонглера. Она смущена ими, она потрясена. Она требует автора». Намечен и образ Гаэтана, хотя еще без имени и без бретонского окружения: «Он стар. Стан его тонок, руки еще сильны, но синие глаза подернуты мутью, и серебристы седины».[5] Старого певца по поручению châtelaine приводит ее «посол», выполняющий роль Бертрана, «хитрый дьявол», который

служит одновременно господину и госпоже. Намечается и другой, конкурирующий сюжет, который впоследствии будет отброшен («Рыцарь отправляется к своей даме...»).[6]

«Канва балета» готова 3 мая, и поэт «вяло и нудно» излагает ее М. И. Терещенко. «Терещенко дал несколько хороших советов: вместо „злодея“ должен быть умный и смешной человек, который не „отсюда“, он, родившийся на юге, ненавидит его вечного праздника и молодости и красоты châtelaine и связан с северным рыцарем нитями „друидическими“ (мое)...(?)».[7] Так намечается первый очерк фигуры Бертрана, «Рыцаря-Несчастье». «Друидические» связи «северного рыцаря» указывают на появление бретонской темы Гаэтана.

В мае Блок приходит к убеждению, что ему следует писать не балет, а либретто для оперы; иными словами, сценарий сюжета начинает воплощаться в стихотворный текст. К началу июля первая редакция «оперы» закончена. 14 июля Блок читает ее М. И. Терещенко.[8] Этот черновой текст подвергается в течение лета и начала осени дальнейшей переработке. К концу октября вторая черновая редакция закончена.[9] Обе черновые редакции были опубликованы в извлечениях в книге П. Н. Медведева и воспроизведены в Собраниях сочинений 1933 и 1960—1963 гг. вместе с одновременными черновыми заметками, планами и сценариями пьесы.[10]

В процессе работы опера перерастает в стихотворную драму. Существенную роль при этом играет углубленная разработка образа «несчастного Бертрана»: «В его характере есть нечто, переросшее оперу».[11] Блок решает «пьесу *всю* переделать, разбить единство места, отчего станет напряженнее действие и естественнее — отдельные сцены».[12] Речь идет, по-видимому, об обособлении бретонских сцен, посвященных Гаэтану, в самостоятельный акт, поданный крупным планом (действие II окончательной редакции). С 8 декабря по 19 января Блок работает над драмой по «новому плану».[13] 20 января он отмечает в дневнике: «Вчера — *кончена „Роза и Крест“*».[14] Закончив пьесу, поэт читает ее с неизменным большим успехом в своем домашнем кругу, у М. И. Терещенко, А. М. Ремизова и др.[15] До начала июня он продолжает вносить в окончательный текст драмы отдельные мелкие поправки. 7 июня, «в последний раз приложив руку» к пьесе, он отсылает ее в печать.[16] «Роза и Крест» увидела свет в августе 1913 г. в первом выпуске альманаха «Сирин», основанного М. И. Терещенко.

Долгий творческий путь, проделанный пьесой — от балетного сценария через оперное либретто к стихотворной драме — в течение года напряженной работы, свидетельствует о внутренних трудностях, связанных с развертыванием лирической темы на новом, объективном, хотя и созвучном поэту историческом материале. Характерно, что эта работа Блока над пьесой сопровождается на всех ее этапах авторскими пояснениями замысла —

сперва для себя, в виде «соображений и догадок о пьесе»,[17] облегчающих автору его дальнейшую творческую работу, позднее — в форме развернутых объяснительных записок, предназначенных в первую очередь для руководителей и артистов московского Художественного театра, с которыми велись переговоры о постановке драмы.

В апреле 1913 г., еще до появления «Розы и Креста» в печати, Блок предложил свою пьесу К. С. Станиславскому. Обращение к Станиславскому было не случайно: для Блока в те годы характерно принципиальное тяготение к «здоровому реализму» Художественного театра и острокритическое отношение к театральному модернизму Мейерхольда.[18] Он писал по этому поводу жене, увлекавшейся Мейерхольдом и работавшей в его труппе: «Милая, сейчас я ждал Станиславского — читать „Розу и Крест“... Это очень важно для меня и *внутренно* (а может быть, и внешне) решит *все*: я способен верить *только ему лично* (в театре), остальное меня просто бесит — и твой Мейерхольд в том числе».[19] Блок надеялся, что Станиславский сам будет играть Бертрана.[20] Однако, как видно из дневника и писем поэта, пьеса Станиславскому «не понравилась»: [21] «Он прекрасен, как всегда, конечно. Но вышло так, оттого ли, что он очень состарился, оттого ли, что он полон другим (Мольером), оттого ли, что в нем нет моего и мое ему не нужно, — только он *ничего не понял* в моей пьесе, совсем не воспринял ее, ничего не почувствовал».[22]

Разговор со Станиславским, в частности о характере Бертрана, подсказал Блоку «автобиографию Бертрана», написанную, «чтобы проверить себя еще раз», «особым способом».[23] «Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти»,[24] представляют события пьесы с точки зрения ее главного героя, психологическую драму Бертрана, изложенную в повествовательной форме.

В марте 1916 г. Художественный театр уже по собственной инициативе предложил Блоку поставить пьесу. 29 марта Блок приехал в Москву и принял участие в предварительном обсуждении намеченной постановки.[25] В связи с этим он составил для театра объяснительную записку, напечатанную тогда же в газете «Утро России» (3 апреля 1916 г.), — «„Роза и Крест“. (К постановке в Художественном театре)».[26] Значительно более полный черновик этой статьи сохранился в записной книжке поэта.[27]

К тому же году относится и переиздание пьесы в книге «Театр» (дополнительном томе Собрания стихотворений).[28] Блок сопроводил это издание обширным филологическим комментарием, содержавшим объяснение исторических, географических и литературных «реалий» и ссылки на использованные источники.[29] Как видно из интервью, появившегося в декабре 1915 г. в газете «Вечерние биржевые ведомости», Блок придавал существенное значение документальности исторического материала своей пьесы, тому, «что исторические факты действий драмы, провансальские

и бретонские названия ее — верны и действительны».[30] В автобиографии для проф. С. А. Венгерова он, между прочим, писал по этому же поводу: «Университет не сыграл в моей жизни особенно важной роли, но высшее образование дало, во всяком случае, некоторую умственную дисциплину и известные навыки, которые очень помогают мне в историко-литературных и в собственных моих критических опытах, и даже в художественной работе (материалы для драмы „Роза и Крест“)».[31] Действительно, комментарии Блока обнаруживают редкую «дисциплину» его филологической работы, причем в двояком отношении: и в смысле использования в пьесе исторических и литературных источников, послуживших поэту материалом для исторических элементов ее сюжета и обстановки, и в смысле подробности и точности того отчета, который он представил в этих комментариях не только своему читателю, но и будущему исследователю.

Очевидно, поэт сознавал, что в этом произведении «культурные переживания», идущие от источников, в конечном счете сыграли не менее существенную роль при создании драмы, чем первоначальные интимно-лирические переживания. Если в первый период творчества, еще «внеисторический», источником поэтического вдохновения Блока были личные переживания романтической любви, ее трагический кризис, как и кризис всего романтического мировоззрения поэта, вызванный столкновением с реальной действительностью, то во второй период, когда «на помощь пришли история и эпоха», новым, «объективным» источником вдохновения поэта явились романтика рыцарского средневековья с ее культом дамы, песнями трубадуров, весенними народными праздниками, песнями и пирами и, с другой стороны — суровый пейзаж Бретонского побережья, «голос океана» и поэтические народные легенды Бретани.

Это обстоятельство оправдывает и факт нашего обращения, вслед за самим поэтом, к углубленному изучению исторических и литературных источников драмы «Роза и Крест».

Историки литературы старого времени привыкли односторонне рассматривать всякое литературное взаимодействие между писателями как «влияние» одного из них — учителя на другого — его ученика. Было бы, конечно, странно с такой точки зрения утверждать, что драма «Роза и Крест» написана под «влиянием» средневековой французской и провансальской литературы или кельтского фольклора, в том смысле, в каком мы вполне могли бы говорить о влиянии на творчество Блока воспитавших его учителей — Пушкина или Лермонтова, Достоевского или Аполлона Григорьева, Владимира Соловьева или русских символистов. Средневековая французская литература и бретонский фольклор были для Блока не «влияниями», оформлявшими его творчество, а тем источником, из которого Блок почерпнул знание исторической обстановки своей драмы, поэтическое ощущение «атмосферы» эпохи и самый художественный материал, который он

использовал и заново переосмыслил в своей пьесе, как Шекспир — историческую хронику Холлиншеда и итальянские новеллы, Гете — автобиографию рыцаря Геца фон Берлихингена или Вальтер Скотт в «Квентине Дорварде» — мемуары Филиппа де Комина и другие современные источники.

При этом Вальтер Скотт в обильных примечаниях к своим романам и поэмам всегда отсылал читателя к использованным в его произведении историческим и этнографическим источникам, подчеркивая тем самым (как и Блок) историческую подлинность художественного образа. То же самое делали неоднократно Байрон и Пушкин.

Во всех подобных случаях анализ источников чрезвычайно поучителен, потому что лишь сравнение с ними позволяет установить всю меру творческой оригинальности автора.

Прокомментировав свою драму в печатных примечаниях, Блок вместе с тем привел в образцовый порядок все черновые материалы, относящиеся к ее творческой истории. Материалы эти собраны самим поэтом в отдельной объемистой папке с зеленой наклейкой с надписью:

Роза и Крест
1912

Папка хранится в архиве А. А. Блока в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом) под шифром ф. 654, оп. 1, № 148 и насчитывает 589 листов. Она содержит три черновые редакции пьесы и чистовую копию с последней из них, сделанную матерью поэта А. А. Кублицкой-Пиоттух для издательства «Сирин»; черновики «Песен» (15 л.); две черновые тетради с выписками; «Соображения и догадки о пьесе» (25 л.); позднейшие авторские пояснения, написанные в связи с намеченной постановкой в Художественном театре и объединенные в одной обложке с «предполагавшимися поправками» (51 л.). В числе этих пояснений находится и автобиография Бертрана, к которой Блок сделал примечание: «Май 1913. „Новелла“, написанная для „проверки“ характера Бертрана (после разговора со Станиславским)».

Для выяснения источников, которыми пользовался Блок, работая над драмой, и самого характера этой работы необходимо обратиться прежде всего к сохранившимся спискам использованных им книг и к его черновым рабочим тетрадям, содержащим, кроме таких списков, многочисленные выписки, переводы и конспекты исторического и литературного материала, извлеченного в качестве «заготовок» из соответствующей специальной литературы.

Библиотека Блока, хранящаяся в настоящее время в Институте русской литературы АН СССР в Ленинграде, имеет в своем

составе довольно большое число книг как по средневековой французской и провансальской литературе, так и по фольклору и этнографии Бретани. Каталог библиотеки, составленный самим Блоком, позволяет дополнить список названиями книг, позднее проданных или утерянных (см.: Приложения I и II). Все книги, прочитанные Блоком, содержат многочисленные карандашные пометки: подчеркнутые места, замечания на полях. На титульном листе обычно стоят фамилия поэта, дата и место покупки. По этим данным можно установить, что большинство книг по французскому и провансальскому средневековью приобретено в Петербурге в марте—апреле 1912 г.: провансальский роман «Фламенка» — в марте, «Ланселот» и другие романы «круглого стола» в переложении Полена Париса — в апреле, книги Балабановой — тоже в марте. В дневнике Блок отмечает: «...почти ничего о трубадурах не нахожу у букинистов».[32] Между тем на самом деле Блоку посчастливилось сразу же найти в Петербурге несколько очень редких книг, в дальнейшем широко использованных в его работе (уже названные «Фламенка» и романы «круглого стола», фаблио в издании Жюбиналя и др.). Бретонские книги были приобретены поэтом раньше, во время его путешествия в Бретань (преимущественно в Кемпере в августе 1911 г.).

Рабочие тетради Блока представляют две школьные тетрадки обычного формата, в синих обложках, которые поэт аккуратно оклеил с внешней и внутренней стороны вырезками из какого-то французского журнала 1880—1890-х годов, вероятно принадлежавшего семье Блока: гравюрками на дереве, воспроизводящими произведения средневекового французского искусства, и небольшими статьями и заметками популярного характера по старофранцузской литературе. Гравюра на лицевой стороне первой по времени тетради изображает сцену из «Романа о Розе» по средневековой французской рукописи: «Le Roman de la Rose. La danse dans le jardin du plaisir» («Роман о Розе. Танец в саду удовольствия»). На лицевой стороне второй тетради — поэтесса Кристина Пизанская (XV в.) подносит свои «Послания», посвященные тому же роману, королеве Изабелле Баварской («Christine de Pisan présentant ses Epîtres du Débat sur le Roman de la Rose à la reine Isabelle de Bavière»). На внутренней стороне обложек помещены в качестве иллюстраций готические статуи Роланда и Оливье (с порталом Веронского собора) и старинный портрет короля-поэта Рене Анжуйского. Из вырезанного Блоком литературного материала с его творческой темой непосредственно соприкасаются заметки о поэтессе Марии Французской («Marie de France, poète anglo-normand»), о французских нравах и обычаях в средние века («Mœurs et coutumes en France au moyen âge») и, в особенности, извлечение из книги Эдгара Кине «Германия и Италия», озаглавленное «Лето трувера» («Été d'un trouvère»).

Первая тетрадь открывается (л. 1а—3а) уже известным нам начальным наброском сценария провансальского балета («Зима.

Châtelaine всю зиму слушает сладостные рассказы и песни из уст простого жонглера»). Мы относим его к самому концу марта или началу апреля. Непосредственно за ним (л. 3б—6а) следуют выписки из «Фламенки» (приобретенной в марте) и из «Истории французской литературы» Деможо, источников, которые, как мы увидим дальше, определили основные линии развития сюжета Изоры. Выписки эти сделаны в течение апреля, так как за ними следует «другой сюжет», оставшийся в дальнейшем неиспользованным («Рыцарь отправляется к своей даме...»), с пометкой «27 апреля — ночью» (л. 6б). Под той же датой Блок отмечает чтение второго тома «Ланселота»,[33] выписок из которого не имеется. На следующем листе тетради (7а) законспектировано и переведно из «Средневековой французской литературы» Гастона Париса краткое содержание «лэ» (стихотворных новелл) Марии Французской, которые, как и «Ланселот», хотя и не имеют непосредственного отношения к сюжету драмы Блока, но связаны с нею атмосферой средневековой рыцарской романтики.

Книга Париса представляет классическое по краткости и содержательности изложение истории средневековой французской литературы. Экземпляр этой книги, принадлежавший Блоку,[34] имеет на титульном листе подпись поэта, помеченную апрелем 1912 г., и ряд карандашных отметок, свидетельствующих об особом интересе владельца к романтическим темам рыцарского средневековья. В главе «Национальный эпос» почти ничего не подчеркнуто (отмечен «Гюон из Бордо»), зато подчеркнутые или отмеченные на полях места очень многочисленны в главах о греческих и византийских романах («Флуар и Бланшефлер», «Окассен и Николетт», «Роман о Фиалке», «Гильом де Доль»), о бретонских романах («лэ» Марии Французской, раздел о Кретьене де Труа, особенно о Ланселоте, о Персевале и Граале), из «романов приключений» выделена «Шателен де Вержи», кое-что из «Романа о Розе», а также параграф о состязаниях жонглеров, который понадобился Блоку для описания весеннего праздника в действии IV. Подчеркнуто упоминание о «похищении королевы Гиневры королем страны, из которой нет возврата», объясняющемся, по Парису, «древней мифологической традицией» (р. 110). Блок приписывает на полях: «Эвридика».

Переход от сценария балета к стихотворному тексту оперы, который мы относим к началу мая 1912 г. (после разговора с М. И. Терещенко 3 мая), потребовал нового, более широкого привлечения исторического материала. В связи с этим Блок обратился за научной консультацией к своему старому знакомому и приятелю Е. В. Аничкову. Дневник отмечает среди «событий» недели: «Обедали у Аничковых с Ремизовым. Аничков дал мне много полезных указаний и книг».[35]

Проф. Е. В. Аничков (1866—1937), филолог-западник, был одним из старших учеников акад. А. Н. Веселовского по основан-

ному этим последним романо-германскому отделению историко-филологического факультета Петербургского университета. Специализировавшись у Веселовского по средневековой романской филологии, он продолжил свое образование в Париже под руководством знаменитого французского медиевиста проф. Гастона Париса. Двухтомная магистерская диссертация Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (СПб., 1903—1905) следует по пути, намеченному Веселовским в его «Исторической поэтике». Однако круг научных интересов Аничкова не ограничивался средневековыми романскими литературами, его основной специальностью. Он занимался вопросами сравнительного фольклора и этнографии, русским язычеством, древнерусской литературой и народной поэзией, историей эстетики и теорией литературы, современной западной и русской литературой. Чуждый официального «академизма», Аничков был близок с поэтами-модернистами, дружил с Бальмонтом, был обычным гостем в литературном салоне Вячеслава Иванова и его «Поэтической академии». Он был причастен к революционному движению и подвергался репрессиям царского правительства, в результате чего был вынужден оставить преподавание в университете. После Октябрьской революции Аничков эмигрировал за границу и до самой смерти был профессором в Югославии.

В 1904—1907 гг., когда Блок был студентом, Аничков состоял приват-доцентом Петербургского университета. Блок был знаком с ним по литературным кружкам и салонам петербургских символистов. Аничков привлек Блока еще в годы его студенчества к сотрудничеству в редактируемой им совместно с приват-доцентом А. К. Бороздиным коллективной «Истории русской литературы», для которой Блок, по его предложению, написал в 1906 г. статью «Поэзия заговоров и заклинаний».[36] Работа над этой статьей отразилась, как впоследствии отметил сам автор, на некоторых образах известного стихотворения «Русь» («Ты и во сне необычайна...»).[37] Были запроектированы и другие статьи Блока для этого издания — «о Некрасове и о лубочной литературе», которые остались ненаписанными.[38] Е. В. Аничков и его жена, писательница-модернистка, выступавшая под псевдонимом Jwan Strannik, принадлежали к кругу близких знакомых поэта и его семьи. Они неоднократно упоминаются в дневнике и переписке Блока. По своей непосредственной научной специальности, в частности по теме своей диссертации, и по живому интересу к вопросам современной литературы Е. В. Аничков был несомненно наиболее подходящим ученым консультантом для русского поэта, творчески заинтересованного в средневековой западной литературе.

Встреча с Аничковым состоялась 15 мая. Под этим числом Блок заносит в свою рабочую тетрадь список книг,[39] которые дал ему Аничков, и содержание своего разговора с Аничковым. Большинство книг Аничкова представляют специальные исследования

и материалы о провансальских трубадурах. Под списком имеется пометка Блока: «1 августа 1913 г. отдал 13 книг, еще 5 осталось у меня». Вероятно, речь идет о книгах более общего содержания, из которых Блок сделал ряд выписок, заполняющих дальнейшие листы первой тетради и всю вторую тетрадь. Выписки имеются из следующих книг (по списку): № 1. Paris G. Poèmes et légendes du moyen âge. Paris, 1900 — отсюда Блок извлек изложение содержания двух произведений средневековой французской литературы — повести «Окассен и Николетт» и романической эпопеи «Гюоп из Бордо» (тетр. 1, л. 12б—14а); № 3, 4. Bédier J. Les légendes épiques. . ., 2 vol. Paris, 1908 — выписка о Via Tolosana ⟨Толозанской дороге⟩, по которой Симон де Монфор наступает на Прованс и Бертран едет в северную Францию (тетр. 2, л. 3б); № 6. Études romanes, dédiées à Gaston Paris. . ., part. 2. Paris, 1891 — выписки из трех статей, использованных для пьесы: Joret Ch. La rose dans l'antiquité et le moyen âge (тетр. 2, л. 1а—2б); Thomas A. Vivien d'Aliscans et la légende de Saint Vidian (тетр. 1, л. 15б—16а); Salmon A. Remèdes populaires du moyen âge (тетр. 2, л. 10а—10б); кроме того, из статьи: Couraye du Parc J. Chants populaires de la Basse Normandie — выписана старинная французская народная баллада «Le fils du roi il a juré» (тетр. 2, л. 4б—5а); № 15. Gorra E. Delle origini della poesìa lirica del medio evo. Torino, 1895 — из этой итальянской брошюры, посвященной поэзии трубадуров, Блок извлек всего несколько строк о значении слова «joi» («радость») у провансальских поэтов: «. . . anzi *joi* e *poesia* sono sinonimi, como pure sinonimi sono *poesia* e *amors*. . .» ⟨«. . . но *радость* и *поэзия* синонимы, так же как синонимы *поэзия* и *любовь*. . .»⟩, — использовав впоследствии эту выписку для комментария к драме,[40] а также несколько латинских свидетельств о весенних хоровых песнях в средние века (тетр. 1, л. 11б).

Кроме того, в списке имеется еще несколько книг, из которых Блок не сделал никаких выписок, но которые тем не менее по своему содержанию могли иметь ближайшее отношение к его работе: № 5. Les biographies des troubadours en langue provençale. . . par Camille Chabaneau. Toulouse, 1885 — издание, положившее начало научной критике легендарных биографий провансальских трубадуров; № 9. Andrea Capellani. . . de amore libri tres. Hauniae, 1892 — изложение доктрины возвышенной рыцарской любви на латинском языке, сделанное капелланом Андреем, состоявшим на службе у графини Марии Шампанской, покровительницы трубадуров и куртуазной поэзии; № 10. Langlois Ch. V. La société française au XII-me siècle (d'après dix romans d'aventure). Paris, 1904 — переложение десяти французских стихотворных рыцарских романов бытового и новеллистического содержания, в том числе и «Фламенки»; № 11. Poésies complètes de Bertran de Born (texte original). . . par Ant. Thomas. Toulouse, 1888 (вступительные статьи и примечания особо отмечены Бло-

Разговор Александра Блока с Е. В. Аничковым.
Автограф поэта (тетр. 1).

ком) — Блок перевел в своей драме сирвенту Бертрана де Борна (см. ниже, с. 278); № 18. Шишмарев В. Ф. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911 — магистерская диссертация акад. В. Ф. Шишмарева, в то время приват-доцента Петербургского университета, содержащая в первой части характеристику и историю таких традиционных жанров средневековой французской и провансальской поэзии, упоминаемых в драме Блока, как «пастурель» (с. 8—92), «альба» (с. 92—121) и др.[41]

Кроме перечисленной научной литературы из списка Аничкова, в тетрадях Блока имеются выписки из диссертации самого Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (тетр. 1, л. 14б—15а), экземпляр которой с пометками сохранился в библиотеке поэта; из сочинений по всеобщей истории Иегера и Шлоссера — об альбигойцах (тетр. 2, л. 6а—6б); из сочинения Леона Готье (Gautier L. La Chevalerie. 2-me éd. Paris, 1896) — об обряде посвящения рыцаря (тетр. 2, л. 7а—7б), и дополнительные, большей частью неиспользованные, библиографические заметки. Не упомянута ни в книгах Аничкова, ни в других дополнительных списках классическая работа Фр. Дица о трубадурах, из которой Блок извлек романтическую легенду о любви трубадура Вильгельма Кабестана и его госпожи, прекрасной Маргариты Руссильонской, и перевод сирвенты Бертрана де Борна «Я рад расцвету прекрасной весны...» (тетр. 2, л. 7б—9б).[42]

Вслед за списком книг Блок заносит в рабочую тетрадь содержание своего разговора с Аничковым (л. 10б—11б; см.: Приложение III). Разговор касается остатков языческих («друидических») традиций в Бретани, которыми поэт особенно интересовался, путей паломничества в средневековой Франции (в связи с книгой Бедье), общих особенностей феодальной помещичьей культуры и биографий провансальских трубадуров. Аничков указывает Блоку на необходимость обращаться к первоисточникам средневековой литературы в надежных, филологических изданиях. «Фламенку» он рекомендует как единственный средневековый провансальский роман, в котором отражены действительные «прован‹сальские› нравы». Знакомя поэта с достижениями историко-филологической критики своего времени, Аничков предостерегает его от ложных романтических увлечений «друидической» мифологией и широко популярными на Западе легендарными биографиями трубадуров, составленными в XVI в. Иоганном Нострадамусом («Иван Нострадамус — врун»), — вопрос, затронутый подробно в названном исследовании Шабано. Наконец, вместо несуществующих «трубадуров XIV—XV века», которыми интересовались А. К. Глазунов и М. И. Терещенко, Аничков рекомендует Блоку «брать непременно конец XII века», т. е. время высшей зрелости феодальной культуры Прованса и расцвета поэзии трубадуров, непосредственно предшествующее социально-политической катастрофе и культурному кризису альбигойских войн.

В дальнейшем Блок выберет дату еще более точную, но несколько более позднюю — год выступления Симона де Монфора в «крестовый поход» против альбигойцев (1208).

Глава III

ФРАНЦУЗСКО-ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ТЕМА

Основной материал, извлеченный Блоком из французско-провансальских источников, относится к двум темам его пьесы: с одной стороны, это быт и нравы феодального замка, определяющие бытовую, семейную, исторически опосредствованную сторону душевной драмы Изоры; с другой стороны — это картина весеннего праздника в действии IV. К этому присоединяются отдельные мелкие детали, входящие в общий реалистический фон действия.

Обычно черновые редакции драмы обнаруживают бо́льшую близость к источникам, иногда даже прямые цитаты и ссылки на использованный материал. В процессе дальнейшей работы над текстом многие излишние частности, заимствованные из этих источников как сырой материал, отбрасывались, и оставались лишь типические детали, творчески переработанные и наиболее существенные для созданных поэтом художественных образов.

Для первой темы главным источником послужил провансальский рыцарский роман «Фламенка». Как уже было сказано, «Фламенка» — первая средневековая книга, прочитанная Блоком еще в самой начальной стадии разработки балетного сценария (между 27 марта и 27 апреля 1912 г.). В примечании к действию III, сцене 3 Блок сам указывает важнейшие черты, заимствованные им из провансальского романа.[1] Экземпляр «Фламенки» в библиотеке Блока носит многочисленные следы карандаша поэта: Блок, вероятно, не читал оригинального провансальского текста поэмы, но обширная вступительная статья ученого редактора издания Поля Мейера и прозаический французский перевод того же автора подчеркнуты во многих местах и имеют обычные для Блока пометки на полях, а в рабочей тетради (тетр. 1, л. 3б) содержатся краткие ссылки на отдельные страницы как статьи, так и перевода, которые поэт предполагал в первую очередь использовать для своей творческой работы.

«Фламенка» — стихотворный рыцарский роман с любовным сюжетом, развернутым на широком фоне быта и нравов рыцарского общества своего времени.

Арчамбаут (Archambaut), владетельный сеньер Бурбона (в южной Франции), женился на красавице Фламенке, дочери графа де Немур. Приревновав молодую жену к французскому королю, который ухаживал за нею во время свадебного пира,

Арчамбаут запирает ее в башне своего замка вместе с двумя прислужницами (имя одной из них, как у Блока, Алиса). Только по воскресеньям и праздникам Фламенке разрешается посещать богослужения в церкви.

Молодой рыцарь Гийом де Невер, образец рыцарских добродетелей, узнав о красоте и несчастье Фламенки, решает освободить пленницу и вместе с тем добиться ее любви. Приехав в Бурбон под чужим имеем, он приказывает тайно прорыть подземный ход из своего дома к месту заключения Фламенки. Затем он ищет случая встретиться с ней в церкви и, с этой целью переодевшись клириком, подносит ей Евангелие после богослужения. Таким образом ему удается вступить в переговоры с молодой женщиной, рассказать ей о своей любви и предупредить о своих намерениях. Фламенка встречается с Гийомом в подземном ходе и становится его возлюбленной. Притворным покорством мужу и двусмысленной клятвой (самой охранять свою честь так же успешно, как это делал до сих пор Арчамбаут) ей удается добиться освобождения из башни, и Арчамбаут, поверив жене, сам приглашает молодого рыцаря на праздник, который он устраивает в ознаменование примирения с Фламенкой. На этом роман обрывается.

В предисловии Поль Мейер справедливо называет «Фламенку» «романом современных нравов, прекрасно изображающих блестящую жизнь дворов в XII веке».[2] «Автор был хорошо осведомлен во всех вопросах любви, занимавших воспитанное общество в XII и XIII веках».[3] Из его поэмы можно почерпнуть богатые сведения о моральном состоянии общества в это время.[4]

Мейер относит написание романа к первой половине XIII в. (между 1220 и 1250 гг.). Для Прованса это время перезрелости и уже начавшегося разложения феодальной культуры и рыцарской идеологии, проявившегося с полной очевидностью после катастрофы альбигойских войн (1208—1216 гг.), которые подчинили Прованс культурно отсталой северной Франции. Черты упадка и начинающейся новой эпохи ясно проступают в идеологических позициях автора «Фламенки». Возвышенная рыцарская любовь как высшая идеальная ценность, оправдывающая нарушение супружеской верности (например, в «Ланселоте»), вырождается в «Фламенке» в двусмысленный в моральном отношении адюльтер; высокая идеальная тематика рыцарского романа приключений (типа того же «Ланселота») снижается, соскальзывая в круг сюжетов бытовой, реалистической новеллистики с типичными фигурами обманутого старого мужа, наказанного за свою ревность, неверной молодой жены и ловкого любовника; реалистическая обрисовка психологии высших классов общества, для которых трубадурский «культ дамы» остался лишь как формальное оправдание свободного личного поведения и искания наслаждений, скорее напоминает «Фьяметту» Боккаччо, чем рыцарей и дам романов «круглого стола».

Мейер справедливо указывает, что для Гийома де Невера его любовное приключение является не столько высокой страстью, сколько светской забавой, обязательной для молодого рыцаря в его положении (хотя он и проявляет свое чувство в обычных формах куртуазного служения даме); для Фламенки ее любовный роман является прежде всего способом отомстить грубому, некуртуазному мужу за его ревнивые подозрения, недостойные светского, воспитанного человека.[5]

Для Блока этот родственный ему психологический комплекс должен был обладать большой притягательной силой. Поэт сам пережил перерождение возвышенной романтической любви к Прекрасной Даме в реальные и порою двусмысленные любовные отношения. Прекрасная Дама, земное воплощение «Вечной Женственности», становится для него Изорой, красивой молодой швеей из Толозанских Мук, похожей, по словам Блока, на героинь Флобера, которая после романтических мечтаний о сказочной любви становится возлюбленной красивого пажа Алискана и героиней средневекового адюльтерного романа типа «Фламенки»:

Счастлива будь, Изора!
Мальчик красивый
Лучше туманных и страшных снов!

«Роза и Крест» совпадает с «Фламенкой» в основной ситуации любовного «треугольника» и в ряде конкретных деталей «адюльтерного» сюжета: замковая башня, в которой заперта героиня своим ревнивым мужем, потайной ход, задвинутый каменной плитой, через который (в черновых редакциях) проникает к ней приезжий певец. (В окончательной редакции Алискан проникает в башню через открытое окно с помощью Бертрана, который охраняет влюбленных, — ситуация, не случайно напомнившая одному из первых слушателей пьесы, Иванову-Разумнику, аналогичную сцену из «Сирано де Бержерака» Ростана.)[6]

Согласно авторскому комментарию, не только имя графа Арчимбаута («Арчимбаут — транскрипция Е. В. Аничкова», — сообщает поэт), но и характер его «навеяны» провансальским романом.[7] Как справедливо замечает Мейер, характер этот отличается «чертами отличного комизма».[8] Ревнивый Арчимбаут «гримасничает, как собака, скаля зубы без смеха»,[9] «он оброс бородой, волосы его всклокочены», его борода, жесткая и нестриженная, напоминает Фламенке «куст терновника или хвост дикой белки».[10] «Голова у него как у чертей, которых изображают с всклокоченными волосами». И автор иронически добавляет: «Итак, не без основания Фламенка не чувствовала к нему любви: дама имеет право бояться, когда видит перед собою черта».[11]

Подобного рода гротескно-комические описания наружности и поведения ревнивца встречаются в «Фламенке» неоднократно. Ср. еще: «Под влиянием охватившей его ревности он потерял го-

лову. Состояние его ухудшалось. Он не мылся и не брился: борода его напоминала плохо увязанный сноп овса; он вырывал отдельные клочья и засовывал их себе в рот»; «Когда наступали припадки, он походил на бешеную собаку»;[12] «Тогда он испытывает ярость против самого себя, дергает себя за волосы, вырывает бороду, кусает губы, скрежещет зубами, дрожит, пламенеет и хищными глазами смотрит на Фламенку».[13]

У Блока все эти комические черты собраны в нескольких словах доктора: «А видел ты, что у него на голове? — Как у черта на картинке. Два месяца не стригся. Когда улыбается, скалит зубы по-собачьи».

Оба героя ходят со связкой ключей от башен, в которых заперты их жены. В «Фламенке»: «Ревнивец разгуливал, имея всегда в руках ключи».[14] Ср. у Блока слова повара капеллану: «Он, говорят, так и спит — с ключом от башни». То же как сценическая ремарка (действие I, сцена 5): *«Входит Граф, грохоча ржавым ключом»*.

Запирая жену в башню, Арчимбаут в провансальском романе так мотивирует свое решение: «Кто охраняет даму, тот попусту теряет свой труд, если прежде всего не поместит ее в верное место, где бы ее видел только ее владыка и страж. Это единственное хорошее средство».[15] Ср. слова графа у Блока: «Я знаю, что делаю... Лучше припрятать молодую жену в надежное место, чем попусту терять время и труд».

Оба Арчимбаута грозят своим женам отрезать их прекрасные золотые волосы, источник искушения для какого-нибудь будущего молодого соблазнителя. В «Фламенке» ревнивец «едва побеждает желание срезать ее прекрасные волосы, блестящие и светлые». «Изменница, — говорит он ей, — кто удержит меня от того, чтобы вас убить, чтобы лишить вас этих волос... Это было бы большое горе для ваших обожателей, которые повторяют друг другу: „Боже! Видел ли кто такие волосы? Они блестят сильнее, чем тонкое золото!“. Я ведь знаю все ваши незаметные повадки — взгляды, рукопожатия, прикосновения ног. С кем вы думаете иметь дело? Я так же хитер, как вы...».[16] Ср. слова графа у Блока (действие III, сцена 3):

«Святой Иаков!
Какие волосы! — Супруг примерный
Давно бы их остриг! — Ну, ну, не плачьте...
Я пошутил...»

Черновая (прозаическая) редакция значительно ближе к деталям первоисточника: «Милостивый боже, у кого на свете такие светлые волосы! Они блестят, как тончайшие золотые нити! Да, да, я знаю все ваши тайные уловки — все взгляды, вздохи и рукопожатия! Если бы я был действительно строгим мужем, я бы отрезал ваши прекрасные косы!».[17]

Наконец, в духе средневековой семейной морали верная наперсница Алиса учит Изору терпению и лицемерному смирению перед ее мужем и господином: «Терпите, ярость любого дракона можно смягчить кротостью». В авторском комментарии[18] Блок также ссылается на «Фламенку», где это выражение встречается в другом контексте — по отношению к даме, любовь которой, согласно доктрине трубадуров, рыцарь может заслужить терпением и постоянством: «Нет на свете ни дракона, ни гадюки, которых невозможно было бы приручить кротостью. Поэтому дама, которая не знает милосердия, более жестока, чем эти твари...».[19]

Черновая редакция содержит еще некоторые дополнительные черты образа ревнивца, притом с отсылкой к первоисточнику, в подробной авторской ремарке к действию III (сцена 3 окончательной редакции), которая частично была использована как материал в приведенных выше репликах действующих лиц (капеллана и повара), частично уничтожена, вероятно, чтобы избежать излишней перегрузки комическими подробностями: «В руках у Графа — огромный ржавый ключ. Голова у Графа взъерошена, как у черта на картинке (Flamenca, 347). Лицо его в огне, а сердце сжимается от холода. Все его мысли перевернуты. Порою читает он „обезьяний Отче наш", бормоча никому не понятные слова. Он иногда улыбается по-собачьи, показывая только зубы».[20] Ср. в «Фламенке»: «с внешней стороны он пылает, внутри он леденеет»;[21] «песни его подобны блеянию, его вздохи — раскаты голоса; все мысли его спутались; часто он повторяет обезьяний Отче наш, бормоча слова, которых никто не понимает».[22] Выражение «обезьяний Отче наш» означает чтение молитвы навыворот. Блок, вероятно, опустил эту подробность, так как она требовала специального комментария.

Согласно тем же авторским примечаниям, «Фламенка» подсказала Блоку и диалогическую сцену между рыцарем и дамой, которую разыгрывают Изора и Алиса в «Башне Неутешной Вдовы», пользуясь вместо молитвенника романом о Флоре (действие III, сцена 3):

Изора

Нет... представь себе; я слушаю мессу, а он переоделся клерком; в церкви темно... негодяй следит за мной... Клерк подходит с молитвенником... дай сюда книгу!

Алиса

Вот роман о Флоре.

Изора

Подойди, как он... вот так. Что он шепчет, пока я целую молитвенник?

Следует любовный диалог. В «Фламенке», как уже было сказано, Гийом действительно пользуется этой хитростью, чтобы приблизиться к своей возлюбленной и договориться с ней о свида-

нии. Диалог в драме Блока вносит лишь незначительные изменения в разговор между Гийомом и Фламенкой. Ср.: «Гийом: Увы! — Фламенка: Почему ты жалуешься? — Гийом: Я умираю. — Фламенка: От чего? — Гийом: От любви. — Фламенка: К кому? — Гийом: К вам. — Фламенка: Что я могу? — Гийом: Исцелить. — Фламенка: Как? — Гийом: Хитростью. — Фламенка: Делайте. — Гийом: Уже сделано. — Фламенка: В чем это средство? — Гийом: Вы придете. — Фламенка: Куда? — Гийом: В место купания. — Фламенка: Когда? — Гийом: Вскоре. — Фламенка: Я согласна».[23]

В провансальском романе этот тайный разговор между любящими продолжается три месяца, потому что из осторожности они каждый раз обмениваются только одной репликой. У Блока он сконцентрирован в одном диалоге, притом ведется с воображаемым, а не с реальным любовником. Однако в той же «Фламенке» имеется и сходная сцена любовной игры между героиней и ее камеристкой Алисой, когда Фламенка хочет проверить, услышал ли незнакомый молодой рыцарь, переодетый клириком, ее первый ответ: «Встань, Алиса, и сделай вид, что ты даешь мне благословенье, как он. Возьми роман о Бланшефлер». Алиса бежит к столу, на котором лежит роман, и возвращается к своей госпоже, которая едва удерживается от смеха, глядя, как девушка подражает клирику. Фламенка подымает книгу вправо и наклоняет ее влево. «На что ты жалуешься? — говорит она, а потом прибавляет: — Ты слышала?» «Да, госпожа, разумеется, слышала. Если вы произнесли это таким же тоном, тот, о ком мы говорим, должен был вас услышать».[24]

В своем предисловии Поль Мейер отмечает, что «роман о Флуар и Бланшефлер лежал на столике Фламенки».[25] Содержание этого романа, одного из лучших и самых популярных образцов средневековой любовной романтики, было известно Блоку по книге Гастона Париса «Французская литература в средние века», на которую он ссылается в примечании к действию I, сцене 4: «Это — трогательная история любви двух детей; их разлучают, но, после многих приключений и опасностей, они счастливо соединяются».[26] Для Блока этот любовный роман, лежащий у изголовья Изоры вместо молитвенника, становится символом того возбуждающего «чтения романов», в котором — одна из причин ее неудовлетворенности и смутных мечтаний. «На столе ее, — сообщает капеллан графу Арчимбауту, — лежит роман о Флоре... и о Бланшефлер... вместо молитвенника. А вы знаете, что романы сочиняют враги святой церкви?».

Из других мотивов «Фламенки» Блок подчеркивает все места, относящиеся к характеристике Гийома де Невера как совершенного рыцаря: описание его наружности, его душевных и общественных качеств, изображение его «служения» даме с обычными для рыцарского романа признаками влюбленности — задумчи-

востью, томлением, поглощенностью любовной мечтой и т. д. В рабочей тетради Блок отмечает для памяти: «Бургундский рыцарь (Guillaume), его качества — 303—308. Его одежда — 315—316. Он под цветущей яблоней — 318. Рыцарь смотрит с церковных хоров на молящуюся châtelaine — 320—323 — и целует ее молитвенник». Отмечаются фон весеннего пейзажа, песни соловья весенней ночью и, в особенности, запомнившийся Блоку образ влюбленного молодого героя под цветущей яблоней.

В весенний день на пасхальной неделе влюбленный молодой рыцарь, погруженный в задумчивость, в обществе своего хозяина отправляется в загородный сад: «Соловей громко пел, радуясь хорошей погоде и зелени. Гийом расположился на открытом воздухе, под цветущей яблоней»;[27] «Он ничего не слышит, не видит, не чувствует; глаза его неподвижно уставились, руки и губы — без движения, сердце наводнено сладким чувством радости, которое внушает ему песня соловья».[28] В рабочей тетради сюда относятся пометки: «Он под цветущей яблоней — 318, соловей — 336 (также и прежде)».

Зацветающая яблоня во дворе замка Арчимбаута играет в драме Блока существенную роль как символ приближающейся весны. Ср., в особенности, сценическую ремарку первой черновой редакции: «Зал замка с большой аркой на закрытый двор, где розовеет на фоне серой стены зацветающая яблоня — признак наступившей весны... во дворе виден корявый ствол столетней яблони, протянувший свои немногие ветви в мартовское небо».[29] Ср. в окончательной редакции во вступительном монологе Бертрана:

Яблони старый ствол,
Расшатанный бурей февральской!
Жадно ждешь ты весны...

Здесь, под яблоней, — излюбленное место пребывания замкового сторожа Бертрана. В записной книжке этот символический мотив непосредственно увязан с указанной выше сценой в «Фламенке». Ср. пояснения автора к действию I: «Бертран и яблоня (рыцарь под цветущей яблоней — Flamenca). Привычное место, всегдашнее, его „мир“».[30] Давая указания для сценического воплощения своей драмы в Художественном театре, Блок подчеркивает, что декорации «не должны быть богаты подробностями, но главное должно сразу бросаться в глаза». Среди этого «главного» он отмечает специально «древность корявой яблони на фоне очень толстой стены».[31]

Остальные места, подчеркнутые Блоком в «Фламенке», относятся к тем страницам романа, где изображаются различные феодальные и народные празднества, пиршества и увеселения, пение жонглеров, майские обряды и песни (ср. следующие пометки в рабочей тетради: «Ярмарка в Немуре — 268 и сл. Пиршество: Игры и забавы жонглеров — 272, 275, 277—286. Убранство

улицы — 273... Май, пасха, сажают деревья, праздники и танцы в городах — 324. Майские легенды — 334»).

К богатому реалистическими подробностями бытовому фону провансальского романа относятся, между прочим, описания народных обычаев, связанных с наступлением весны: «Согласно местному обычаю, во время пасхи, после ужина, принято было танцевать и развлекаться в соответствии с временем года. В эту ночь сажали май» — т. е. срубленные молодые деревья со свежей весенней зеленью, «и это явилось поводом для новых развлечений».[32] Мимо Гийома проходят девушки, накануне вечером сажавшие май, и поют «майскую календу». По этому поводу Поль Мейер указывает в примечании, что «kalenda maia, la calende de mai» обозначает 1 мая, «день веселых праздников», но автором «Фламенки» это слово «употребляется также в значении песен, которые поются в этот день».[33] В первых черновых набросках к пьесе сцена состязания жонглеров на майском празднике (в окончательной редакции — действие IV, сцена 3) так и озаглавлена — «Майские календы».[34]

Материал для этой сцены Блок с самого начала тщательно собирает отовсюду. Сцена весеннего народного праздника с хоровыми песнями и плясками и состязанием жонглеров до конца сохранила в драме Блока свой первоначальный, по преимуществу зрелищный, оперный характер. Поэтому она потребовала богатого конкретного историко-бытового материала по весенним праздникам, обычаям и песням средневековой Европы.

Кроме «Фламенки», в распоряжении Блока было прозаическое переложение другого средневекового французского романа первой половины XIII в. «Гийом де Доль» («Guillaume de Dôle») в упомянутой уже книге Шарля Ланглуа.[35] Ссылка на этот роман и на книгу Ланглуа по диссертации Е. В. Аничкова имеется в черновой тетради Блока (тетр. 1, л. 14б): «Народ, предводимый плясунами и плясуньями, возвращается из лесу, после проведенной там ночи, „неся май“ через город с песнями, потом вносят в верхние этажи и прикрепляют к окнам (I, 122—124; также в изложении Guillaume de Dôle у Langlois (La soc‹iété› franç‹aise› au XIII-me s‹iècle›) — стр. 85—86)». Отмеченные Блоком страницы книги Аничкова (122—124) содержат отрывок из «Гийома де Доля» с прозаическим переводом Аничкова, посвященный описанию майского праздника.

Названная ранее диссертация Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» представляет специальное исследование, посвященное весенним народным обрядам, обычаям и песням, по материалу фольклора и средневековой рыцарской литературы. По всем этим вопросам она послужила Блоку основным и направляющим источником. Выписки из Аничкова в рабочей тетради (тетр. 1, л. 14б—15а), как и подчеркнутые места его книги, выделяют исторические и литературные свидетельства

о майских обрядах и песнях и, в особенности, самые тексты песен в прозаических переводах Аничкова.

В авторском комментарии к драме Блок непосредственно ссылается на Аничкова по поводу маленькой вступительной сцены к картине майского праздника (действие IV, сцена 3): «*Цветущий луг.* Девушки (*с майским деревом, поют*):

Вот он май, светлый май,
Вот он, светлый май!»

Сцена напоминает уже отмеченный эпизод из «Фламенки». Пояснение, которое Блок дает в примечании: «*Майское дерево* — столб, украшенный цветами и лентами, — носили девушки в венках и с песнями или возили на телеге, запряженной волами»,[36] — воспроизводит с небольшими изменениями заметку из рабочей тетради, представляющую извлечение из книги Аничкова: «Майское дерево — огромный столб, убранный листьями и всякими украшениями. Установлен на большой телеге, которую тащит пара волов при веселых криках „окружающих" (I, 127). Песня, поющаяся при этом (128)». Песня девушек, как сообщает Блок в том же примечании, представляет обработку «trimouzettes», т. е. песенных весенних приветствий. «Толпы молодежи, — пишет Аничков, — парней и девушек, иногда детей, переходят из дома в дом по селу или в городе. В особой песенке они высказывают разные пожелания хозяевам и ждут в награду гостинца или денег».[37] Блок ссылается в примечании на использованную им «тримузет», приведенную у Аничкова:

C'est le mai, le joli mai,
C'est le mai, le tri mà ça.

В переводе Аничкова текст этой «тримузет» звучит так: «Вот май, вот прекрасный май, вот! Добрая хозяйка, ради великого бога сделайте доброе дело, ‹дайте› яиц от ваших кур, денег из вашего кошелька. Вот май, вот прекрасный май, вот...

Возвращаясь с поля, где мы видели хлеба, мы их нашли чистыми ‹выполотыми›; благословен милостивый Иисус, за ваши виноградники и хлеба... Вот май, вот прекрасный май, вот...

Когда вернется из поля ваш муж, молитесь богу, чтобы он вернул его вполне довольным видом хлебов, которые хороши... Вот май, вот прекрасный май, вот! ..».[38]

Песни жонглеров на майском празднике также были подсказаны Блоку старинными французскими и провансальскими песнями из книги Аничкова. Песня первого менестреля, как сообщает Блок в комментарии к драме, является «свободным переводом трех строф (I, II и IV) знаменитой сирвенты Бертрана де Борна: „Be ·m platz lo dous temps de pascor" (все чередования рифмы соблюдены)».[39] Аничков приводит эту воинственную

песню знаменитого провансальского трубадура в главе «Воинские весенние потехи».[40] Весна — время начала военных действий, пишет Аничков, которые в феодальном обществе являются «не временным отвлечением от постоянных занятий, а одним из отправлений каждодневной жизни». Поэтому средневековые военные песни нередко, как и любовные песни трубадуров, начинаются с традиционного «весеннего зачина», т. е. с описания пробуждения природы весной. Аничков цитирует две первые строфы сирвенты, сопровождая их, как обычно, прозаическим переводом.[41] Блок присоединяет к ним еще четвертую строфу. Как видно из списка книг, взятых у Аничкова, Блок имел в руках французское издание стихотворений Бертрана де Борна, по которому он мог в точности воспроизвести чередование рифм в его сирвенте (см.: Приложение IV). Однако в руках Блока был еще другой, посредствующий источник — уже названная книга Дица «Жизнь и творения трубадуров». В рабочих тетрадях сохранился сделанный поэтом полный прозаический перевод сирвенты, предшествовавший поэтическому (тетр. 2, л. 8а—9б),[42] с пометкой: «У Diez». Он не совпадает с переводом Аничкова и сделан по немецкому стихотворному переводу Дица, менее близкому к оригиналу.[43] Трудное чередование рифм, которым Блок имел право гордиться, соблюдено у немецкого ученого менее точно, чем у русского поэта.

Любопытно отметить одно недоразумение в понимании немецкого текста Дица, подсказавшее Блоку поэтический образ, выпадающий из стиля средневекового трубадура, но интимно-родственный романтическому чувству русского поэта-символиста:

И вот — на просторе полей —
Могил одиноких задумчивый ряд,
Цветы полевые над ними горят.

Ср. в более точном и сухом прозаическом переводе Блока: «Мой взор веселится, когда одолевают неприступный замок, когда стены трещат и рушатся, когда я вижу в степи ряд могил и разбитый возле них палисадник». В немецком переводе Дица вместо этого мы читаем:

Und wenn auf der Heide
Ein Heer von Gräben seh' umringt,
Um die sich starkes Pfahlwerk schlingt.

Т. е.: «Когда я вижу посреди степи войско, окруженное со всех сторон *рвами*, опоясанными крепким *частоколом*» (ср. у Аничкова по оригиналу: «И при виде войска на берегу, окруженного со всех сторон *рвами* с палисадником из крепкого *частокола*»).[44] Блок, не обратив внимания на точный перевод Аничкова, неправильно понял немецкое «umringt von *Gräben*» («окруженный *валами*») как «von *Gräbern*» («*могилами*»), и эта ошибка на-

толкнула его на романтический образ степных могил, окружающих развалины замка и поросших полевыми цветами.

Песня второго менестреля («Через лес густой...»), как указывает Блок в своих примечаниях, представляет «вольное переложение песенки пикарского трувера XIII века («Le premier jor de mai...») (см. Аничков, «Весенняя обрядовая песня», т. I, стр. 124 и сл.)».[45] Песенка принадлежит к каноническому в средневековой французской поэзии «низкому» жанру «пастурели», изображающей любовную встречу рыцаря с пастушкой или другой какой-нибудь женщиной. Ср. перевод Аничкова:

«В первый день мая, в эту сладкую пору, тихую и веселую... я ехал верхом между Аррасом и Дуэ. Мне встретились две девушки, они несли май, цветов и душистой травы в изобилии и пели новенькую песню, сладостный лэ:

доренло! с этой поры
я полюблю!

Тогда я слез с лошади и сейчас же подошел к ним. Я на ходу поклонился, присоединился к ним и спросил, как их звать по имени. Потом я принял участие в их песне и также стал петь:

доренло! с этой поры
я полюблю!

Пока мы так шли, веселясь и резвясь и напевая песни, я увидал большую толпу людей. Они шли с другой стороны, играя на волынке, покрытые маем...».

Слово «волынка» подчеркнуто Блоком и специально помечено в его рабочей тетради среди выписок из Аничкова: «Волынка (I, стр. 126)». Вероятно, Блок усмотрел в этом интересную историко-бытовую подробность, которую хотел использовать для описания майского праздника.

Еще одна старинная французская песенка была заимствована из материалов Аничкова в первоначальной черновой редакции пьесы: это песня пажа Алискана в действии I. В рукописном тексте она вводится сценической ремаркой: «Паж поет песенку (пошловатая, любовная)».[46] Говоря в своей диссертации о жанре пастурелей, Аничков дважды дает им модернизованное название «средневековых шансонеток».[47] «Chansons à personnages и pastourelles», пишет Аничков, эти «шансонетки средних веков», рассказывают от первого лица «любовное приключение с знатной дамой, пастушкой или крестьянской девушкой. Эта тема в средние века была в большом ходу... Когда через один или два века рыцарь или трубадур были заменены барином, охотником, а то и просто удалым парнем, эволюция этой песенной темы закончилась и почва для современной шансонетки была подготовлена».[48]

Блок соответственно отмечает в своей рабочей тетради: «Chansons à personnages и pastourelles — средневековые шансонетки — I, 13 (может спеть паж)».

Для пошловатой «шансонетки» пажа Блок воспользовался пастурелью «Bele Aaliz main leva», которую Аничков относит к числу «несомненно народных старофранцузских песен». В его прозаическом переводе она звучит так:

«Прекрасная Аэлис встала ранешенько — («Уйдите, ради бога, прочь») — Она оделась и нарядилась — Она вышла в сад — Пять цветочков здесь она нашла — Свила веночек — Из цветущих роз — («Ради бога, идите вы прочь — Вы, невлюбленные вовсе»)».[49]

В переработке Блока элементы народного стиля слегка русифицированы, в первых стихах введен каламбур, который подчеркивает «пошловатый» тон любовной песенки:

Раз прекрасная Аэлис,
Распрекрасная Аэлис
(Ах, уйдите, не надо нам вас!)
Рано, рано поднялась,
Приоделась и прибралась,
В зелен сад гулять пошла,
Пять цветочков там нашла,
Из роз веночек заплела,
Веночком косы убрала...
(Ах, идите, не надо нам вас,
Разве вы влюблены...) [50]

В окончательной редакции драмы Блок создал песню Алискана совершенно самостоятельно, приподняв и облагородив ее в духе несколько условной, пе связанной средневековой традицией трубадурской романтики, сохранив лишь поэтическое имя Аэлис «по его созвучию с именем Алисы» в «транскрипции» Аничкова, как сообщается в примечаниях.[51]

Появление на майском празднике жонглеров, состязающихся между собою перед зрителями, возвращает нас опять к картинам праздников в «Фламенке», где на бракосочетании молодой графини с Арчимбаутом присутствует более 1500 жонглеров,[52] которые стараются наперебой развеселить и позабавить знатную публику. Провансальский роман дает целый каталог всевозможных средневековых музыкальных инструментов, на которых играют эти жонглеры, их фокусов и акробатических упражнений и не менее пространный репертуар романических сюжетов, который имеется в их распоряжении. Приведем лишь несколько примеров из этого обширного описания: «Затем поднялись жонглеры, и все хотели быть услышанными. Тогда вы могли бы услыхать инструменты, настроенные на все лады. Кто только знал какой-нибудь новый мотив на виоле или песню, или дескор, или лэ, тот старался изо всех сил протиснуться вперед... Один играет на арфе, другой на роте, один произносит слова, другой ему аккомпанирует... Один

показывает марионетки, другой жонглирует ножами, один ползает по земле и кувыркается, другой танцует и делает прыжки, один прыгает через обруч, другой скачет, и каждый знает свое ремесло... Те, кто хотели слушать рассказы о королях, маркизах и графах, могли удовлетворить свое желание, ибо один рассказывает о Приаме, другой о Пираме, один о прекрасной Елене, которую похитил Парис, другой об Улиссе, Гекторе и Ахилле... один о короле Александре, другой о Геро и Леандре... один о прекрасном Нарциссе, утонувшем в источнике, в котором он смотрел на свое отражение, другие о Плутоне, похитившем у Орфея его прекрасную супругу, или о филистимлянине Голиафе, которого убил Давид... один о круглом столе, где храбрость была всегда в чести и где король Артур гостеприимно встречал каждого пришельца, другой о Говене и о рыцаре льва Ивэне...» и т. д.[53]

В этом каталоге искусства жонглеров некоторые мотивы частично совпадают с соответствующими местами состязания двух жонглеров в драме Блока (действие IV, сцена 3): упоминание о Геро и Леандре, Елене и Парисе, о том, «как Нарцисс смотрел в воду и утонул», а также о прыгании через обруч и игре ножами. В примечании к этой сцене Блок сообщает: «Показывать акробатические фокусы умели часто те самые жонглеры, которые умели петь. Слова моих жонглеров — заимствованы».[54] Однако непосредственным источником сцены послужило, вероятно, широко известное и неоднократно переиздававшееся фаблио XIII в. «Два жонглера» («Deux jongleurs») — комический диалог двух жонглеров, потешающих публику, наперебой расхваливая свое искусство в музыке, пении и в акробатических фокусах и знание репертуара средневековой поэзии. Между прочим, один из жонглеров хвалится тем, что «пускает кровь кошкам и ветер — быкам, делает уздечки для коров и головные уборы для коз, перчатки для собак и шлемы для зайцев»; другой «умеет играть ножами и ходить по канату» и знает «все прекрасные игры на свете».[55]

Наряду с «Фламенкой» к первым книгам, прочитанным Блоком еще в начале работы над сценарием балета (до 27 апреля), относится распространенная «История французской литературы» Ж. Деможо. Переводом обширного отрывка из этой книги, посвященного роли жонглеров в жизни средневекового замка, открывается серия черновых заготовок Блока для его средневековой драмы (тетр. 1, л. 4а—6а, см.: Приложение V).

Многое в этом отрывке напоминает исходную ситуацию драмы Блока. Одинокий замок на вершине горы окружен высокими стенами с узкими окнами. Кругом разбросаны бедные крестьянские хижины. В течение шести долгих зимних месяцев владелец замка скучает без войн и турниров. Госпожа со своими дочерьми, окруженная молодыми пажами, «благородными, иногда грациозными» сыновьями соседних владельцев, коротает долгие однообразные дни и бесконечные ночи за надоевшей шахматной игрой. Но вот с началом весны появляется жонглер. В вечер его прихода все

население замка собирается в большой зале. Здесь перед внимательными слушателями он поет свои песни о старинных героях эпической легенды. А с приближением осени жонглер возвращается обратно с богатыми подарками, набив свой пустой кошель, а иногда «унося с собою и любовь владелицы замка». После его ухода жизнь замка «до новой весны погружается в обычное молчаливое однообразие».

С отрывком из книги Деможо интересно сопоставить вырезку из старого французского журнала, вклеенную Блоком в первую рабочую тетрадь. Она имеет заглавие «Лето трувера» («Été d'un trouvère») и представляет отрывок из книги французского романтика, историка и критика Эдгара Кине «Германия и Италия». Несомненно, этот отрывок послужил прямым источником для Деможо, хотя последний нигде не ссылается на Кине. Блок не мог не заметить этого совпадения, хотя нигде не отметил его. Мы даем статью Кине в русском переводе, в тех ее частях, которые совпадают с Деможо и могли иметь значение для работы Блока над драмой: «Во время шести зимних месяцев феодальный замок был окружен облаками. Ни турниров, ни войны, редкие иностранцы и пилигримы; долгие однообразные дни, плохо заполненные игрой в шахматы. Наконец наступала весна; госпожа замка сорвала в саду первую фиалку. Вместе с ласточками ждали возвращения трубадура или трувера. В прекрасный майский день этот последний посылал своих певцов и жонглеров рассказывать старинные романы буржуа и мелкому люду в маленьких городах. Потом он сам следовал по крутой дороге, которая вела к замку. Без промедления, в первый же день его прихода, бароны, их оруженосцы, девушки собирались в большой мощеной зале замка, чтобы услышать поэму, которую он только что закончил за время зимы...». Следует описание эпического репертуара жонглера и его исполнения, в основном совпадающее с Деможо: «Когда приближалась осень, трувер заканчивал свой рассказ; он уходил, обогащенный подарками своего хозяина; это были дорогие одежды, красивое оружие, хорошо оседланные кони. Иногда его посвящали в рыцари, если он не был им раньше. Потом с его отъездом, замок терял свой голос: все до новой весны впадало в обычное молчание и однообразие».

Связь драматической экспозиции «Розы и Креста» с этим описанием Деможо и его прототипом у Кине лучше всего подтверждается ‹Объяснительной запиской для Художественного театра›, в которой указания театру для будущей постановки пьесы представляют в сущности свободное переложение отрывка из Деможо:[56]

«На холме, окруженном бедными хижинами, стоит грубая, толстостенная громада — феодальный замок, окруженный серыми стенами, рвом, над которым кинут цепной мост, с башнями, бойницами, узкими окнами. На окрестных холмах — такие же поместья, вокруг — те же хижины. Шесть месяцев зимы проходят

в однообразии и скуке, остальное время в пирах, турнирах, охотах, празднествах, в которых принимают главное участие приезжие жонглеры и менестрели.

В замке живет хозяин с семьей, двором, прихлебателями, челядью и т. д. Если он женат, — дети его воспитываются в другом таком же замке, готовясь к посвящению в рыцари...».

В черновой редакции драмы сценическая ремарка, открывающая действие I, еще сохраняет явную связь с этой исходной ситуацией, намеченной в описании замка у Деможо: «Действие первое. Зал замка с большой аркой на закрытый двор, где розовеет на фоне серой стены зацветающая яблоня — признак наступившей весны. В этом пустом зале только один угол уютен. Он занят скамьями, шахматным столом, голубыми подушками. На всем остальном лежит печать грустного зимнего однообразия...».

Первый монолог Бертрана продолжает эту экспозицию, подхватывая и развивая мотивы долгой зимней скуки, ожидания весны, возвращающихся вместе с весной обычных забав владельца замка (турниры, пиры и охоты) и появления заезжего жонглера:

Страна безмятежная,
Как тоскуешь ты долгую зиму,
Как жадно ждешь ты весны!

Чуть порозовеет
На яблоне цвет,
На охоту поедет граф,
И будет все как всегда:
За охотой — турнир,
За турниром — пиры и охоты,
И с высокого вала увидим,
Как идет к нам в замок жонглер
Свой пустой кошель набивать.
И вновь он споет
Ту самую песню,
Которую я повторить не могу,
Которую любит она...[57]

Следующая сцена показывает внутреннюю жизнь замка, как она описана Деможо, меланхолию владелицы замка, навеянную зимней скукой, «шателен» и ее пажа за игрой в шахматы.

В окончательной редакции, как обычно, Блок освобождается от сырого материала, заимствованного из описания Деможо, сохраняя в первом монологе Бертрана лишь самое общее и типическое:

Теплый ветер дохнет, и нежной травою
Зазеленеет замковый вал...
. . . .

Начнутся пиры и турниры,
Зазвенит охотничий рог,
Вновь взволнует ей сердце жонглер
Непонятною песнью о море...

Остаются лишь основные положения драматической экспозиции: наступление долгожданной весны, появление ее вестников — захожих певцов и сцена в покоях Изоры, за шахматами, между тоскующей госпожой замка и ее пажом.

Большое значение для всего идейного замысла драмы Блока имела символика розы, подчеркнутая в самом заглавии. Символика эта была хорошо известна и близка Блоку прежде всего в поэзии русских символистов Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова (цикл «Rosarium» в сборнике «Cor ardens», 1911), однако в пьесе на средневековую тему она получила своеобразный колорит эпохи. Средневековая поэзия знает символику розы в двойном значении — любви земной, чувственной, или небесной, мистической. Первое значение ярче всего выступает в народной поэзии (роза — девушка, сорвать розу — поцеловать девушку, насладиться ее любовью), второе — в поэзии церковной и христианской легенде (Мадонна как Sancta Rosa — «святая роза», «роза из роз»). В смысле возвышенной любви и рыцарского служения даме символика эта разработана в знаменитом старофранцузском «Романе о Розе» (XIII в.), в котором в форме аллегорического видения рассказывается о любви юноши к Розе и о его странствиях в поисках предмета своей идеальной любви. «Роман о Розе» Блок читает в популярном переложении в книге О. Петерсон и Е. Балабановой.[58] Первые два тома этого издания были приобретены Блоком в самом начале его работы над балетом (март 1912 г.); глава, посвященная «Роману о Розе», имеет ряд пометок. Богатый материал по поэтике розы собран в статье Жоре «Легенда о розе в античности и в средние века у романских и германских народов» (в сборнике в честь Гастона Париса, из книг Аничкова).[59] Статья эта подробно законспектирована в рабочей тетради поэта (тетр. 2, л. 1а—2б). В дополнительных библиографических заметках Блока (тетр. 2, л. 11а) имеется ссылка на позднейшую монографию Жоре на ту же тему,[60] однако этой книгой Блок, по-видимому, не пользовался, как и аналогичной по теме статьей русского ученого А. Н. Веселовского.[61]

Сопоставление прекрасной дамы Изоры с розой то в чувственном, то в сверхчувственном аспекте этого символа проходит через всю драму Блока; в первом значении — в льстивых речах пажа Алискана, во втором — в восторженно-влюбленных рыцаря Бертрана:

Цвети, о роза,
В саду заветном,
Благоухай, пока над миром
Плывет священная весна!

Тверже стой на страже, Бертран!
Обопрись на меч!
Не увянет роза твоя.

«Розовые заросли» в саду Изоры имеют такое же символическое значение, как и зацветающая весенняя яблоня. Блок

специально отмечает их как «главное» в декорациях пьесы для будущей постановки Художественного театра: «Розы должны быть огромные, южные».[62] Черная роза, таинственно упавшая из рук Изоры на грудь Гаэтана, спящего в розовой заросли, и подаренная им Бертрану, становится символом любовного служения последнего. Блок считал самым трудным в своей пьесе объяснить, без введения сверхъестественного, «как роза попала на грудь Гаэтана, почему, что от этого произошло с Бертраном».[63] В окончательной редакции драмы это рудимент первоначального замысла, в котором свидание Изоры с Гаэтаном, когда она дарит ему розу, происходит реально, а не в сновидении.[64]

Самое имя Изоры, в соответствии с ее происхождением — испанское, выбрано поэтом, вероятно, по созвучию с «розой». С розой в ее чувственном аспекте земной любви Блок соединяет соловья, воспевающего ее красоту. Ср. в песне Алискана:

Аэлис, о роза, внемли,
Внемли соловью...

Мотив этот получает дальнейшее развитие в любовных речах Алискана: «Что простой соловей для розы из роз?». По словам капеллана, содержание всех любовных песен, которые поются жонглерами, «известно заранее: о соловье и розе». На самом деле образ этот является в драме Блока поэтическим анахронизмом, бессознательной реминисценцией романтического ориентализма. В противоположность восточной (персидской) поэзии лирика трубадуров не знает образа соловья как любовника розы. Статья Жоре специально отмечает это обстоятельство,[65] так что Блок, по-видимому, вполне сознательно разрешил себе эту поэтическую вольность.

Символическое заглавие драмы — «Роза и Крест» — было результатом очень долгих сомнений и колебаний. Конкурировали названия «Бедный рыцарь», «Песня менестреля», «Сон Изоры»,[66] «Рыщарь-Грядущее».[67] Блок долго колебался, как закончить пьесу. В связи с этим он записывает в дневнике: «Утром Люба [68] подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных „для красы“ только, только художественно, символах Розы и Креста».[69] Блок был совершенно прав: хотя его Бертран, подобно «рыцарю бедному» Пушкина, и бросается в бой за свою госпожу с возгласом «Sancta Rosa!» («Святая Роза!»), однако в своей драме Блок отходит от символической мистики Владимира Соловьева или Вячеслава Иванова в сторону гораздо более реалистической и психологической трактовки Изоры-розы как прекрасной женщины, так же как и крест в его произведении говорит прежде всего о земном страдании и терпении Рыцаря-Несчастье, этого «человека по

преимуществу». В этом смысле Блок имел основание утверждать, что эти символы использованы в его драме не в духе христианской мистики, а «только художественно» (притом без всякой попытки сколько-нибудь отчетливого аллегорического их истолкования), обозначая в психологическом плане любовь и страдание, «радость-страданье», о котором поет Гаэтан. Сознательным стремлением Блока при работе над пьесой было «не провраться „мистически“».[70] «...в теперешнем моем состоянии... — пишет поэт в дневнике, — я не умею и я не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не „Крест и Роза“, — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею „умалиться“ перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее».[71]

Для общей романтической атмосферы средневековых идеалов рыцарской любви и служения даме Блок воспользовался также прозаическими рыцарскими романами о короле Артуре и рыцарях «круглого стола» (XIII в.), в особенности знаменитым романом о Ланселоте в современном французском переложении Полена Париса.[72] Романы эти, по справедливому замечанию ученого редактора, «в течение четырех веков литературной жизни средневековья давали теорию рыцарского совершенства».[73] Как уже было указано, Блок приобрел эти книги в апреле 1912 г. Большинство его пометок сделано на страницах первых двух томов романа о Ланселоте,[74] чтение которого Блок отмечает 27 апреля.[75]

Роман о Ланселоте рассказывает о любви этого образцового рыцаря к королеве Гиневре, жене его сеньера, короля Артура, и о приключениях и подвигах, которые он совершил ради этой единственной любви. К многочисленным местам романа, отчеркнутым Блоком, относится рассказ о воспитании мальчика Ланселота феей озера (использованный в другом эпизоде драмы для образа Гаэтана), о ее прощальных наставлениях, представляющих кодекс рыцарских правил и легендарную историю рыцарского ордена, о приезде Ланселота ко двору короля Артура и посвящении его в рыцари, наконец, знаменитая любовная сцена между Ланселотом и Гиневрой, первый поцелуй, который дарит королева своему рыцарю, узнав, что все свои многочисленные подвиги он совершил ради имени «beau doux ami» («прекрасный нежный друг»), которым она приветствовала его при посвящении (сцена, известная из эпизода о Паоло и Франческе в «Божественной Комедии» Данте).

Кроме указанного места «Ланселота»,[76] для реалий посвящения в рыцари пажа Алискана Блок воспользовался также популярной книгой Леона Готье о рыцарстве, из которой имеются выписки в его рабочей тетради (тетр. 2, л. 7а—7б). Наряду с «Ланселотом» должны быть названы и другие произведения средневековой французской литературы, знакомство с которыми засвидетельствовано выписками и заметками в рабочих тетрадях: «лэ» Марии Французской (тетр. 1, л. 7а), «Окассен и Николетт» и «Гюон из Бордо» (тетр. 1, л. 12б—14а) — по книгам Гастона Париса; ле-

генда о трубадуре Вильгельме де Кабестане — по Дицу (тетр. 2, л. 7б). Все эти заготовки остались в драме неиспользованными, но, подобно «Ланселоту», они ввели поэта в атмосферу средневековой рыцарской романтики.

Несколько деталей, заимствованных Блоком из прочитанных им специальных исследований, относятся к области историко-бытовых реалий драмы. Так, Толозанская дорога (Via Tolosana), по которой наступают войска Симона де Монфора и Бертран едет на север Франции, указана Блоком в тексте драмы и более подробно в примечании к действию II, сцене 2 [77] — по книге Жозефа Бедье «Эпические легенды». Бедье, приписывавший решающую роль в сложении старофранцузских «эпических легенд» монастырям как центрам паломничеств, прослеживает на карте средневековой Франции и соседних с нею стран основные пути передвижения паломников, а за ними и жонглеров к прославленным католическим святыням. Среди этих путей особенно важную роль играла Тулузская дорога, которая вела к величайшей святыне средневекового католичества — храму св. Якова Кампостельского в северной Испании. Отсюда и имя этого святого, которым так часто клянется граф Арчимбаут. Вопрос о путях паломничеств в средневековой Франции обсуждался в разговоре Блока с Аничковым, который дал ему книгу Бедье (см.: Приложение IV, с. 392). Примечание составлено на основании выписки из Бедье в рабочей тетради, которая заканчивается заметкой Блока: «Мое: итак, Монфор шел, вероятно, Толозанским путем» (тетр. 2, л. 3б). В другой тетради Блок записывает: «Достать карту старой Франции» (тетр. 1, л. 12а).

Из специальной статьи Антуана Тома «Вивиен из Алискана и легенда о св. Видиане» (в сборнике в честь Гастона Париса) [78] Блок узнал о существовании пиренейского городка («Martres Tolosane»), который он сделал родным городом прекрасной швеи Изоры. «Городок Martres Tolosanes ‹Толозанские Муки — в переводе Блока› находится, — как сообщает Тома, — у подножия Пиренеев, на левом берегу Гаронны, и имеет патроном св. Видиана, святого, абсолютно неизвестного большим святцам и пользующегося только местной популярностью, едва доходящей до Тулузы».[79] Согласно церковной легенде, св. Видиан был сыном герцога Алансонского и погиб вместе со своими соратниками мученической смертью в битве с сарацинами. Город получил название по этим легендарным «мукам». Уроженка Толозанских Мук Изора клянется именем местного святого, как муж ее Арчимбаут — именем Якова Кампостельского. Блок поясняет имя св. Видиана в специальном примечании к действию I, сцене 5,[80] составленном по соответствующей предварительной выписке из статьи Тома в черновой тетради (тетр. 1, л. 15б—16а).

Проф. Тома отождествляет св. Видиана легенды с прославленным героем французского эпоса Вивиеном, который, подобно св. Видиану или Роланду, пал смертью храбрых в борьбе с огром-

ным войском сарацин. Поэма «Битва при Алискане» («La bataille d'Aliscans») принадлежит к числу лучших и наиболее известных памятников старофранцузского эпоса. По-видимому, заглавие статьи («Vivien d'Aliscans...» («Вивиен из Алискана...»)) ввело Блока в заблуждение: он принял название поля битвы Aliscans за фамилию Вивиена и дал это имя пажу, прислуживающему Изоре.

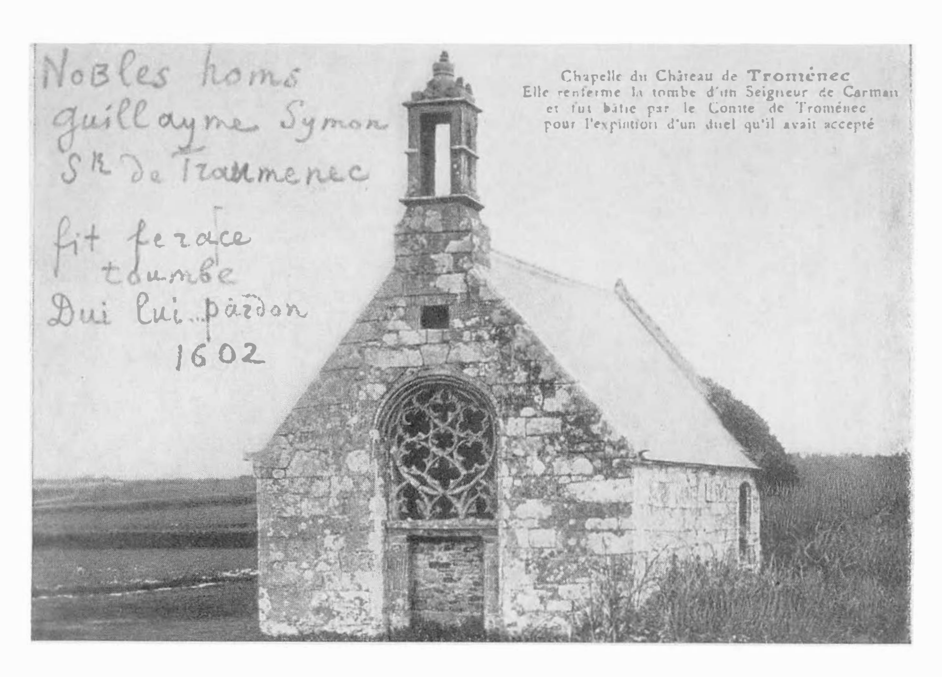
В том же сборнике помещена статья Амедея Сальмона о средневековой народной медицине.[81] Из этой статьи Блок почерпнул необходимые ему сведения о средневековой медицине для типической фигуры средневекового доктора, который ссылается на авторитет «древних мудрецов Галлена и Гиппократа», цитирует латинские тексты о меланхолии, царство которой длится «от августовских до февральских ид» (т. е. в течение шести зимних месяцев), о симптомах этой болезни и методах ее лечения. В авторском комментарии к действию I, сцене 3 Блок цитирует старофранцузские тексты средневекового лечебника из статьи Сальмона.[82] В его рабочей тетради (тетр. 2, л. 10а—10б) имеются более обширные выписки из той же статьи, использованные в примечании лишь частично. В своих библиографических заметках (тетр. 2, л. 11а) Блок дополнительно отметил специальную работу Реннена о средневековой медицине,[83] которой он, однако, не воспользовался.

К историко-географическим реалиям пьесы относится и блестящий «Аррасский двор», о котором так часто вспоминает Алискан:

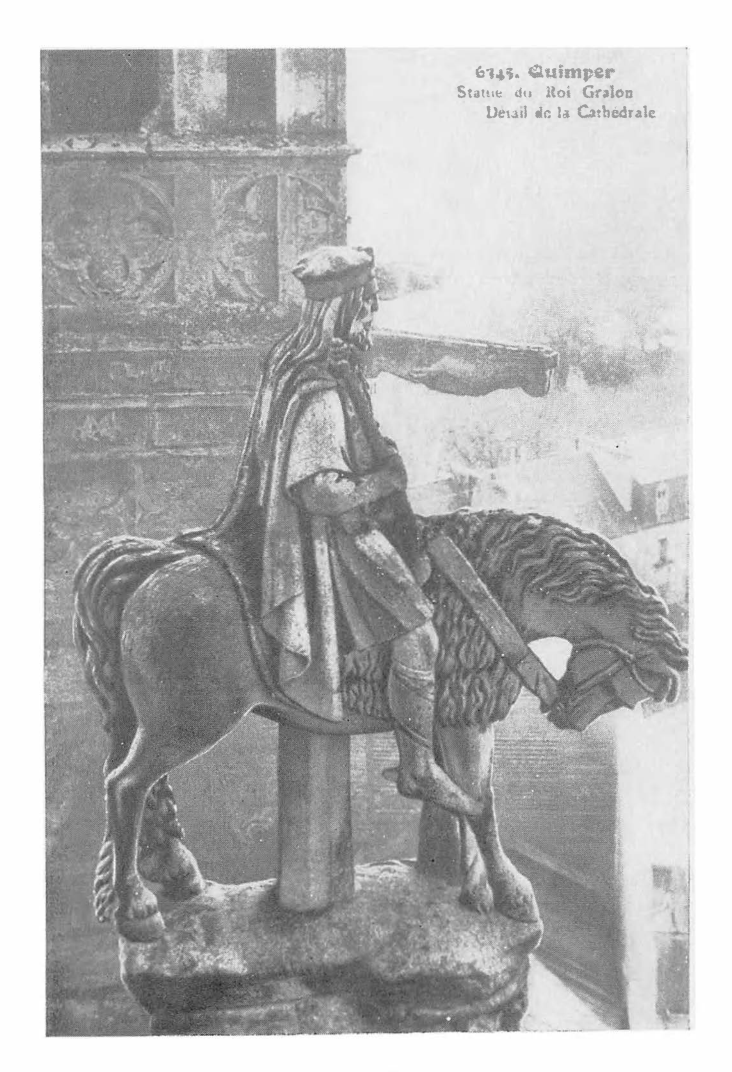
Куда, говорят, в счастливом Аррасе
Вежливей люди, обычаи тоньше и моды красивей!
Там столы утопают
В фиалках и розах!
Там льется рекою
Душистый кларет!
Дамы знают науку учтивой любви!

В примечаниях Блок поясняет: «Аррасский двор (Аррас — столица графства Артуа, главный город нынешнего департамента Па-де-Кале), о котором только и мечтает Алискан, был в XII столетии, после долгого господства графов фландрских, присоединен Филиппом Августом к французской короне; он отличался особым блеском куртуазии в XIII столетии».[84]

Вообще в истории средневековой французской литературы Аррас XIII в. более известен как центр поэзии городской, а не дворянской (Жан Бодель, Адам де ла Аль и др.). Однако Блок, по-видимому, знал исследование Е. В. Аничкова «Очерк литературной истории Арраса XIII века», которое он упоминает в своих черновых тетрадях (тетр. 1, л. 12б) в библиографическом примечании к упомянутой выше выписке об «Окассене и Николетте» из Гастона Париса. Между тем Аничков предпосылает рассмотрению городской поэзии Арраса развернутый очерк предшество-



Часовня замка Троменек.
Открытка из собрания Александра Блока (с автографом поэта).



Конная статуя короля Граллона в Кемпере.
Открытка из собрания Александра Блока.

вавшей ей аристократической поэзии, расцвет которой относится к концу XII в. (Гюон д'Ойзи и поэты его круга). «Мы видим таким образом, — пишет Аничков, — при каких обстоятельствах и когда проникло в Артуа искусство трубадуров. Как и в центре Франции, его первый приют — придворная знать, аристократические светские кружки». Вокруг этих «поэтов-аристократов» группировалось «немало людей более скромного происхождения, клириков и буржуа». Эти традиции, по мнению Аничкова, определили в изменившихся социальных условиях зарождение более широко известной городской поэзии Арраса XIII в.[85]

Но решающее значение для представления Блока об Аррасе сыграла, вероятно, историческая справка, наведенная им в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (т. 3, с. 162), которую поэт занес в свою рабочую тетрадь (тетр. 2, л. 3б): «Аррас (Па-де-Кале, прежде Артуа). Бургундские герцоги, которым Аррас достался вместе с графством Артуа, имели здесь блестящий двор».

Не все заготовки, извлеченные Блоком из источников, были использованы в окончательной редакции пьесы. Так, пересказывая основные факты, которые Гастон Парис сообщает в своей книге «Поэмы и легенды средних веков» о повести «Окассен и Николетт», Блок был, по-видимому, поражен красотой тех примеров, которыми Парис иллюстрирует художественное мастерство автора повести, и обработал их в своей черновой тетради (тетр. 1, л. 13а) следующим образом: «Сладостная майская ночь, когда Николетта покидает тюрьму. Тень от старой башни, где она прячется. Улица, далеко освещенная луной, вооруженная шайка с обнаженными мечами под плащами. Николетта строит „белыми руками“ цветущую „ложу“, точнее — беседку, через которую Aucassin смотрит на звезды. *Николетта идет по саду, приподнимая платье, чтобы роса не замочила...*». Эту последнюю деталь Парис в своем изложении особо отметил. Он спрашивает: «Что может быть, с другой стороны, более тонким и изящным, чем изображение Николетты, идущей в сад, приподнимая платье, чтобы не замочить его росой?».[86]

Этот мотив поразил воображение поэта как художественное воплощение женственной грации, земной и соблазнительной, и украшает уже в первоначальном наброске сцену «майских календ», в которой Изора уступает любовному обольщению своего пажа Алискана: «...Изора вдруг дает руку пажу, который страстно хватает ее. И, приподнимая платье от росы, она бежит к замку, за ней — паж».[87] Отсюда эта деталь переходит во вторую черновую редакцию пьесы (действие IV, сцена 6): «Изора в суматохе подает руку Алискану и бежит с ним, приподнимая платье от росы».[88] В окончательной редакции, поскольку здесь весенний праздник прерывается нападением восставших крестьян, во время которого молодой рыцарь трусливо прячется, эта сцена выпадает, но Блок еще раз вспомнил о ней при разра-

ботке в 1919 г. «Плана представления» на средневековую тему: «Дамы бегут, приподнимая свои тяжелые платья, по вечерней росе».[89]

Все эти мелочи, столь тщательно собранные Блоком как точно документированные реалии и впоследствии с филологической аккуратностью отмеченные в его примечаниях, свидетельствуют о большом интересе поэта к бытовым чертам средневековой жизни, о настоящем художественном увлечении конкретными деталями этой жизни. В этом, несомненно, сказалось стремление поэта овладеть реалистическим методом искусства и освободиться в трактовке средневекового сюжета от фальшивой оперной романтики «трубадуров XIV—XV века». Внутренняя романтика фабулы, по замыслу автора, должна была найти в пьесе «натуральное», исторически документированное воплощение.

Глава IV

БРЕТОНСКАЯ ТЕМА

Самостоятельное место в драме Блока занимает бретонская тема, связанная с образом Гаэтана, в первоначальной черновой редакции — Рыцаря-Грядущее. В соответствии с характером этого образа Блок внес в разработку бретонской темы гораздо больше романтического субъективизма и сказочной фантастики, однако элементы местного колорита в изображении пейзажа и поэтического фона народных преданий позволили поэту и здесь преодолеть в процессе творческой работы абстрактную и «туманную» мифологическую символику первоначального замысла. Как уже было сказано, решающее изменение произошло в последней редакции драмы в результате принятого решения «разбить единство места» [1] и композиционно обособить бретонские сцены, посвятив им специально все действие II.

Тема эта была подсказана поэту впечатлением от его поездки в Бретань летом 1911 г.

Бретань, этот живописный осколок кельтской старины на скалистом побережье Атлантического океана, у входа в Ламанш, издавна привлекала многочисленных туристов красотами приморского пейзажа, своеобразным этнографическим колоритом и романтикой средневековой старины. В начале XX в. она была любимым местом творческих поездок парижских художников и поэтов, искавших живописных впечатлений и дешевых условий летнего отдыха. Незадолго до Блока вслед за своими французскими друзьями сюда стали совершать паломничества и русские писатели и художники из круга символистов и «Мира искусства» — Бальмонт, Брюсов, А. Н. Бенуа, Е. С. Кругликова, Аничковы, А. А. Смирнов и др. А. Н. Бенуа привез из летней поездки серию

этюдов Бретонского побережья, которые появились на выставке «Мира искусства». Брюсов посвятил в 1908 г. собору Кемпера стихотворение, вошедшее в сборник «Все напевы» (1909).

Блок совершил поездку в Бретань вместе с женой в июле—августе 1911 г. По совету врачей он отправился летом на морские купанья, выбрав для этой цели местечко Аберврак на Бретонском побережье. Он выехал из Петербурга 5 (18) июля и, почти не задерживаясь по дороге в Берлине и Париже, прибыл в Аберврак 9 (22) июля. Здесь он оставался до 2 (15) августа, отсюда поехал в Кемпер, главный город Бретани, где из-за болезни задержался почти на две недели. 14 (27) августа Блок и его жена вернулись в Париж, откуда совершили поездку по Бельгии и Голландии и 7 (20) сентября через Берлин возвратились в Петербург.

Письма Блока к матери передают впечатления от этого путешествия, впоследствии так ярко отложившегося в творческой памяти поэта. В «Письмах Александра Блока к родным» было опубликовано девять писем из Аберврака и три из Кемпера,[2] написанных частью на открытках с видами Бретани. 12 других открыток с видами Кемпера были посланы матери отдельным пакетом и также сохранились. Большое число открыток из Бретани собрано в альбоме Блока, хранящемся в архиве Института русской литературы АН СССР. Это виды Аберврака и соседних селений (Landéda, Plouguerneau, Lennilis, Plouargat, Andierne и др.), порт Аберврака, маяк, причудливые скалы на морском побережье, старинные церкви и часовни, развалины замков, бретонские национальные типы и костюмы, народные праздники и церковные процессии и т. п. Открытки из Кемпера изображают старинные улицы города, знаменитый готический собор и другие старинные церкви, готические и барочные статуи католических святых, бретонцев и бретонок в национальных костюмах и новую серию живописных народных праздников и процессий в самом Кемпере и в соседних городах и селах.

Аберврак (L'Aber-Wrac'h), где Блок провел более трех недель, представляет маленький рабочий поселок, лежащий в глубине бухты, в 36 километрах от города Бреста. У входа в бухту лежит пустынный остров Святой девы (Ile Vierge), на котором в 1901 г. был возведен маяк высотой в 75 метров, крупнейший на Бретонском побережье. Аберврак принадлежит к приходу соседнего местечка Ландеда (Landéda), расположенного от него в двух километрах. Поблизости находится также селение Плугерно (Plouguerneau). В другой части северного побережья Бретани, неподалеку от старинного города Морле (Morlaix), расположены Плугасну (Plougasnou) и Плуэзек (Plouézec), о которых упоминает бретонский рыбак в разговоре с рыцарем Гаэтаном (действие II, сцена 1). В примечании к этой сцене Блок дает необходимые географические и исторические пояснения, касающиеся упомянутых названий.[3]

Между Аберераком и Ландеда находятся развалины замка Троменек (Troménec). «Ландеда и развалины Троменека лежат на высотах над Аберераком, в виду океана», — сообщает Блок в том же примечании. Согласно местному преданию, один из графов Троменек убил на дуэли сеньера де Кармана и в отпущение греха выстроил часовню неподалеку от замка. Среди открыток, посланных Блоком матери (№ 6), имеется изображение этой часовни с пояснительной надписью (по-французски): «Часовня замка Троменек. Она заключает гробницу одного сеньера де Карман и построена графом де Троменек во искупление принятой им дуэли». На лицевой стороне открытки Блок сделал карандашом следующую надпись, любопытную своим ироническим тоном: «Неподалеку от замка Троменек. Очевидно, оба выскочили оттуда пьяны (Карман был у него в гостях) и дрались до тех пор, пока не убили друг друга».[4]

На другой открытке (№ 7) изображены, согласно ее заглавию, «живописные развалины замка Троменек» («Landéda. Ruines pittoresques du château de Tromenec»).[5] На этой открытке также имеется пометка Блока: «Он „fit férace“, „noble homme“ — времена написания „Гамлета“ (во Франции — три мушкетера и Louis XIII)». Пометка подсказана надписью в часовне над могилой убитого де Кармана, гласящей: «Nobles homs | Guillaume Symon | S[R] de Traumenec | fit fera ce | toumbe | Dui lui . . . pardon | 1602» («Благородный муж | Гийом Симон | сеньор де Троменек | велел сделать эту | могилу | Бог да простит ему | 1602»). Надпись воспроизведена на одной из открыток альбома, изображающей часовню. Диалектизмы и орфографические ошибки этой надписи подсказали Блоку неправильное чтение: «fit fera ce toumbe» («велел сделать эту могилу») он прочел как одно слово «fit férace», истолковав его, по-видимому, как и редактор писем, в значении «сражался» («fit férace», «noble homme» — «сражался, благородный человек»). Сопоставления с временами «Гамлета» и «Трех мушкетеров», вероятно, были подсказаны дуэлью.

На третьей открытке (№ 8) — церковь в Ландеда с гробницей Симона де Троменека, «начальника отряда во времена Лиги» («chef de Bande du temps de la Ligue»), вероятно, отца или старшего родственника героя дуэли. Карандашом Блок помечает: «Под потолком висит модель фрегата. Очень хороша статуя Божьей матери».[6]

Замок и часовня Троменека подсказали Блоку локализацию замка Гаэтана, Рыцаря-Грядущее, который в окончательной редакции драмы превращен в сеньера Траумепек. Непонятное кельтское название замка Troménec Блок этимологизировал по-немецки (от слова «Traum» — «сон»), превратив его в романтическое Траумепек (Traumeneck — «уголок снов»). Дуэль Троменека и Кармана, получившая ироническое осмысление в бытовом плане как пьяная драка двух провинциальных феодалов, нашла поэтическое отражение в поединке между Гаэтаном и Бертраном, пред-

шествующем их дружбе, при первой встрече обоих рыцарей. Поединок этот имеется уже в первоначальной черновой редакции драмы. Впрочем, ироническое бытовое осмысление сохранилось в наивном восклицании перепуганного зрелищем этого поединка рыбака, который кричит, убегая: «Спаси, господи! Эти рыцари вечно дерутся!».

Письма из Аберврака к матери полны поэтических впечатлений от суровой и дикой красоты Бретонского побережья. «...суровая страна со скалами, колючим кустарником и папоротником и густым туманом, — пишет Блок при первом знакомстве с пейзажем Бретани. — Это — влияние океана — уже за час до Бреста» [7] — и затем: «Очень разнообразные закаты, масса летучих мышей и сов, и чайки кричат очень музыкально во время отлива. На всех дорогах цветет и зреет ежевика среди колючих кустов и папоротников, много цветов. Сегодня видели высокий старый крест — каменный, как всегда. На одной стороне — Христос, а на другой — Мадонна смотрит в море. Кресты везде. На одной дороге — маленький крестик какого-то Yves — написано — priez pour lui ‹молитесь за него›, очевидно — самоубийца или убитый».[8]

Весьма вероятно, что эта своеобразная деталь пейзажа католической Бретани («кресты везде») отложилась в творческой памяти Блока и в дальнейшем подсказала ему образ суровой и бедной родины «северного рыцаря» Гаэтана как страны Креста в противоположность Провансу, родине «страстной южанки» Изоры, стране Розы.

Но больше всего поэта поражает океан, неумолкающий шум которого проходит как лейтмотив через все его мысли: «Совершенно необыкновенен голос океана»,[9] «По вечерам океан поет очень ясно и громко, а днем только видно, как пена рассыпается у скал»; [10] «В бурунах года три назад погиб английский пароход, выбросившись на камни в тумане. Можно представить себе ужас океана, только увидев его...».[11]

Тема океана, немолчный голос океана входит как лейтмотив в бретонский пейзаж драмы, связанный с образом Гаэтана. Ср. в песне Гаэтана:

Ревет ураган,
Поет океан...

Там же:

В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.

И дальше:

Путь твой грядущий — скитанье,
Шумный поет океан.

В сочетании с суровым пейзажем Бретонского побережья картина Северного моря, родины Рыцаря-Грядущее, выступает особенно отчетливо в первой черновой редакции:

Есть край иной —
Суровый и дальний,
Где белые гребни
Бьют в черные скалы
И синие сосны под ветром скрипят!
О нем поет эта песня...[12]

В своих замечаниях к постановке пьесы в Художественном театре Блок подчеркивает голос океана как основной музыкальный лейтмотив действия II: «Первая сцена — начало и конец — и третья сцена — немолчный шум океана, удары волн и вперемежку с ними — людские голоса... К возвращению Бертрана шум океана возобновляется».[13]

Посещение Кемпера вводит Блока в круг исторических воспоминаний и легенд бретонского средневековья. Кемпер (Quimper) — старинный город, когда-то столица герцогства Бретань, потом — провинции того же названия, а в настоящее время — главный город департамента Финистер. Путеводитель Бедекера из библиотеки Блока сообщает о нем следующие сведения: «Кемпер, город насчитывающий 19 516 жителей, административный центр департамента Финистер и местопребывание епископа, небольшая гавань в 17—18 км от моря. Бретонск. Кемпер (Kemper) («слияние»), долго именовавшийся Кемпер-Корентин (Quimper-Corentin), по имени своего первого епископа св. Корентина (V в.), был в начале средних веков столицей Корнуэля, правитель которого, некий „король Граллон“, неоднократно упоминается в бретонских легендах. Область эта вошла в состав герцогства Бретань в XI в. Собор св. Корентина — одна из самых красивых построек Бретани, относится к XIII—XV вв. ... Между башнями собора, перестроенными в 1854—1856 гг., поместили, против фронтона, конную статую короля Граллона».[14] Эта статуя была убрана в годы Великой французской революции и возвращена на свое место при перестройке башен собора.

Среди открыток из Кемпера, посланных Блоком матери, имеются конная статуя короля Граллона, стоящая у башни собора, и другая готическая статуя святого епископа Гвенноле, связанного по легенде с Граллоном. Оба имени получат значение для драмы Блока в связи с преданием о потонувшем городе Кэр-Ис.

В письмах к матери из Кемпера встает картина средневекового города и прежде всего его знаменитого готического собора, ранее так воспетого Брюсовым:

Я был разорван мукой страстной,
Язвим извилистой тоской,
Когда, безмерный, но безгласный,
Во тьме ты вырос предо мной.

Но в противоположность абстрактному, мистифицированному пафосу этого стихотворения Брюсова старинный город и собор

в изображении Блока приобретает интимные, домашние, реальные черты.

«Стихотворение Брюсова „К собору Кэмпера“, — пишет Блок, — могло бы относиться к десятку европейских соборов, но никак не к этому. Он не очень велик и именно не „безгласен“. Все его очарование — в интимности и в запахе, которого я не встречал еще ни в одной церкви: пахнет теплицей от множества цветов; очень уютные гробницы, много утвари, гербов, статуй, сводиков, лавочек и пр. Башни его не очень давно перестроены, готика — прекрасная, но не великая, и даже в замысле искривления алтаря нет величия, хотя много смелости — талантливо, но не гениально. В улицах Quimper'а в старом городе много итальянского, милого и уютного. Особенно напоминают Италию каналы и мостики. Здесь — слияние рек (Kemper и значит по-бретонски «слияние рек»)».[15]

Необходимо вообще отметить, что впечатления Блока от «бедной и милой Бретани» [16] вовсе не имеют характера односторонней романтической идеализации этнографической или исторической старины. Наряду с поэтическими чертами природы и народной жизни Блок отмечает в Бретани смешение отсталого провинциального убожества с безобразием ненавистной поэту современной буржуазной цивилизации — и в захолустном Абервраке с его «чеховскими» обывателями, скукой, грязью и беднотой,[17] и, в особенности, в «столичном» Кемпере, где «ясна вся чудовищная бессмыслица, до которой дошла цивилизация» и которую «подчеркивают напряженные лица и богатых и бедных, шныряние автомобилей, лишенное всякого смысла, и пресса — продажная, талантливая, свободная и голосистая».[18] «Бретань осталась в хвосте цивилизации, слишком долго служа только яблоком раздора между Англией и Францией»,[19] — с необыкновенной трезвостью заявляет Блок после трехнедельного пребывания в Аберврахе. Несмотря на «прелесть» собора в Кемпере, на пышность и разнообразие национальных костюмов в дни народных праздников, Бретань в целом кажется ему убогой и провинциальной; даже старина, за некоторыми исключениями, «какая-то не грандиозная и не много говорящая». «Я не знаю, впрочем, их легенд», — добавляет поэт.[20]

С легендами Бретани Блок начал знакомиться, однако, уже в Аберврахе. Здесь его первым консультантом по этим вопросам явился один из «чеховских» обывателей маленького поселка, местный врач, «всегда пьяный старик с длинной трубкой», мягкий и словоохотливый, который «рассказывает иностранцам историю соседних замков (все перевирая и негодуя одинаково на революцию и духовенство — это через 122 года!) и таскает толстую книгу — жития бретонских святых; очень интересная книга — я из нее кое-что почерпнул».[21] Речь идет, по-видимому, о «книге брата Albert le Grand, доминиканца XVI века, Les vies des saints de la Bretagne — Armorique. Brest et Paris, 1837,

Imprimerie de P. Amner et fils».[22] Ссылаясь на эту книгу в примечании к действию II, сцене 1, Блок цитирует из нее главу, перепечатанную «из „Истории церквей и часовен Божьей матери, построенных в диоцезе Св. Льва“ (сочинение монаха Кирилла ле Пеннека — Morlaix, 1647)». В главе этой описана часовня замка Тромене́к и история поединка сеньера «с молодым сеньером Карманом».[23]

В Кемпере 25 августа, накануне отъезда, Блок приобрел целый ряд книг о Бретани, преимущественно фольклорного содержания, список которых может быть восстановлен по каталогу его библиотеки (см.: Приложение II). Из них книги Ле Браза, Себийо, Сувестра (№ 2, 4, 5) содержат пересказы бретонских преданий в популярной беллетристической форме. К этим изданиям, купленным в Кемпере, следует прибавить путеводители по Бретани (№ 7—8) и приобретенную уже в Петербурге во время работы над драмой (с пометой «март 1912 г.») популярную русскую книгу Е. Балабановой «Легенды о старинных замках Бретани» (№ 11).

Из этой бретонской библиотеки Блока особого внимания заслуживает знаменитая книга де ла Вильмарке «Барзаз-Брейз...» (№ 1), собрание бретонских народных песен в оригинальном тексте и с прозаическим французским переводом собирателя. Сочинение это послужило основным источником знакомства Блока с бретонским песенным фольклором.

«Барзаз-Брейз...» («Barzaz-Breis...») Вильмарке, издание, положившее начало знакомству французского и вообще европейского читателя с кельтским фольклором Бретани, представляет в сущности романтическую фальсификацию национальных древностей, в известной мере напоминающую по своему происхождению и судьбе «Песни Оссиана» шотландца Макферсона. Виконт Эрсар де ла Вильмарке (1815—1895), бретонский аристократ, патриот своей нации, в 1839 г. выпустил в свет сборник бретонских народных песен с французским переводом, имевший огромный литературный успех и впоследствии неоднократно переиздававшийся (Блок пользовался десятым изданием 1903 г.). Согласно предисловию Вильмарке, эти песни, восходящие к глубокой, в отдельных случаях даже к языческой, старине, были записаны собирателем во время его долголетних поездок по Бретани, во всех уголках страны, от стариков и молодежи, на народных праздниках, ярмарках, посиделках, свадьбах, в многочисленных вариантах, из которых самые лучшие представлены читателю с соблюдением строжайшей точности, без каких-либо исправлений и дополнений собирателя, кроме отбора наиболее удачных строф и стихов.[24]

Впоследствии, в результате более глубокого изучения бретонского языка и фольклора, достоверность изданных Вильмарке текстов была справедливо поставлена под сомнение. Немецкий кельтолог Л. Штерн пишет по этому поводу: «Такие основа-

тельные знатоки бретонской народной песни, как Г. Лежо и Ф. М. Люзель, легко сумели доказать, что стихотворения Вильмарке в данной своей форме бретонцам неизвестны, что только отдельные стихи или та или иная строфа его баллад являются подлинными, но ни одно из произведений в целом... Это стихи самого издателя, который иногда вдохновлялся народной песнью, но чаще черпал из книг или сочинял самостоятельно...».[25] Самый стиль песен с их мужскими рифмами («rimes plates») не может претендовать на древность и носит современный характер.

Как типичный националист-романтик, Вильмарке стремился окружить поэтические традиции своего народа ореолом глубочайшей древности. В своем введении он с особым вниманием останавливается на языческой традиции кельтской мифологии, которую галльские друиды, согласно его объяснению передали бардам. народным певцам, в течение ряда столетий будто бы хранившим эту «друидическую» традицию и в позднейших условиях официального господства христианской церкви.[26] Вильмарке с особенным удовольствием цитирует по этому вопросу «беспристрастное» суждение француза Ж. Ж. Ампера: «Если где-либо в Галлии еще сохранились барды, и притом барды, владеющие друидическими традициями, это могло быть только в Арморике» (т. е. в Бретани), «в этой провинции, которая в течение ряда столетий составляла самостоятельное государство и, несмотря на соединение с Францией, осталась до наших дней кельтской и галльской по своему облику, одежде и языку».[27] Со своей стороны Вильмарке так развивает и конкретизирует эту мысль: «Если христианская мать учила своего сына в колыбели прославлять в песнях бога, умершего на кресте, то существовали еще души, сохранившие верность культу предков, и в глубине лесов еще скрывались рассеянные остатки друидических школ, скитавшихся из одной хижины в другую, подобно тем беглым друидам Британских островов, о которых нам повествует Тацит. Они продолжали давать детям Арморики традиционные уроки о божестве, так, как это понимали их предки, и делали это с успехом, достаточным для того, чтобы напугать христианских миссионеров и заставить этих последних вступить с ними в искусную борьбу с помощью их собственного оружия».[28]

Вильмарке открывает сборник образцом именно такой древнейшей песни «мифологического» содержания, которую он озаглавил в своем переводе «Серии, или Друид и ребенок» («Les Séries ou Le druide et l'enfant»): «Это педагогический диалог между Друидом и ребенком, содержащий в двенадцати вопросах и двенадцати ответах друидические учения о судьбе, космогонии, географии, хронологии, астрономии, магии, медицине и метампсихозе; ученик просит учителя спеть ему серию чисел, от единицы до двенадцати, для того чтобы выучиться им... Возможно, что это древнейший памятник бретонской поэзии».[29]

Приведем начало этой песни,[30] подсказавшей Блоку первоначальный вариант загадочной песни бретонского рыцаря Гаэтана:

Друид: Ну, прекрасный сын Друида, ответь мне, ну что ты хочешь, чтобы я тебе спел?

Ребенок: Спой мне серию числа один, чтобы я запомнил ее сегодня.

Друид: Нет серии для числа один: единственная Необходимость, Смерть, отец Страдания; ничего ранее, ничего после.

Ну, прекрасный сын Друида, ответь мне, что ты хочешь, чтобы я тебе спел?

Ребенок: Спой мне серию числа два, чтобы я запомнил ее сегодня.

Друид: Два быка, привязанных к повозке; они тянут, они почти издыхают: смотрите, какое чудо!

Нет серии для числа один: единственная Необходимость, Смерть, отец Страдания; ничего ранее, ничего после.

Ну, прекрасный сын Друида, что же мне спеть?..

«Серии» продолжаются таким образом до двенадцати; каждое число получает соответствующее аллегорическое истолкование, после чего повторяется весь предшествующий ряд: пять областей земли, четыре точильных камня, три части света, два быка, привязанных к повозке, единственная Необходимость и т. п.

В примечаниях Вильмарке дает мифологическое объяснение каждого числа и сообщает латинскую версию «серий», которую он рассматривает как позднейшую христианизацию более древней, языческой, кельтской версии, как продукт творчества средневековых христианских миссионеров, боровшихся с друидами «их собственным оружием»:

— Dic mihi quid unus?
— Unus est Deus
Qui regnat in coelis.
— Dic mihi quid duo?
— Duo sunt testamenta,
Unus est Deus,
Qui regnat in coelis...

<— Скажи мне, что такое один? — Один бог, царящий в небесах. — Скажи мне, что такое два? — Два завета, один бог, царящий в небесах...> Далее — три патриарха, четыре евангелиста, пять книг Моисея и т. п.[31]

Поучения мудрости в форме стихотворных загадок, вопросов и ответов и т. п. широко известны в фольклоре большинства народов Запада и Востока и действительно восходят к очень древней, дохристианской традиции. Но латинская песня, цитируемая Вильмарке, продукт средневековой христианской «ученой» поэзии, не может быть переводом песни галльских друидов: она имела широкое распространение у всех христианских народов Запада, как в первоначальной латинской версии, так и в позднейших фольклорных вариантах на национальных языках; проникла через Украину и в русские духовные стихи (где известна под названием «евангелистой песни»); засвидетельствована и в еврейской, тал-

мудической традиции, и у народов мусульманского Востока — в каждом случае с соответствующим приспособлением к местным религиозным верованиям. «Друидический» диалог Вильмарке представляет, таким образом, по-видимому, романтическую подделку (или переделку) собирателя, который использовал какой-нибудь бретонский (конечно, христианский) вариант «евангелистой песни», украсив его туманными романтическими образами «кельтской мифологии».

В своих ученых примечаниях Вильмарке дает следующие пояснения к начальному звену «Серий», наиболее темному и знаменательному: «Единство необходимое, которое учитель отождествляет со Смертью, могло бы быть тем божеством, которое Цезарь называет кельтским именем Dis». К слову «Смерть» — другое подстрочное примечание: «По-бретонски — Ankou, по-уэльски Angen, по-корнски Ankonin, — умереть и забыть...».[32]

В примечаниях к драме (действие IV, сцена 3) Блок отмечает некоторую связь между песней Гаэтана и этими образами романтической мифологии «Барзаз-Брейз...»: «*Песня Гаэтана* принадлежит мне, но некоторые мотивы ее навеяны бретонской поэзией. В ней есть отголосок разговора ребенка с друидом, где друид говорит: „La Nécessité unique, Ankou père de Douleur, rien avant, rien de plus" (см. Villemarqué, Barzaz-Breiz)».[33]

Связь эта, почти незаметная в окончательном тексте драмы, выступает очень отчетливо при сравнении с черновиком. Уже в раннем разговоре с М. И. Терещенко о содержании сценария «балета» (3 мая) Блок упоминает о «друидических» связях «северного рыцаря», будущего Гаэтана.[34] В «Соображениях и догадках о пьесе» (14 мая 1912 г.) он замечает по поводу таинственной песни, взволновавшей сердце Изоры: «Эта северная песня говорит о единственной необходимости, об Анкý, отце страдания, о том, что прошлое и будущее одинаково [туманно] и неведомо (небытие)».[35]

В черновой редакции песен бретонский певец, в соответствии с тем, что Вильмарке рассказывает о тайных школах друидов, воспитан был «зеленокудрым друидом», от которого он научился таинственной, магической песне. Таким образом, в нем живет еще языческая мудрость его кельтских предков:

Давнее мне вспоминается.
Давний слушаю звук —
О шири жизни беспредельной,
О радостной мира пустыне,
Словно у предка, слух мой открыт,
И помню великие я
Начала,
Которые нам
В годы глухие,
В дальние дни,
Древний и зеленокудрый
Друид завещал;
Единая сущность,

Бесцельная необходимость,
Смерть — страданья отец,
Ничего позади,
Ничего впереди,
Не жди, не надейся,
Очи смежи,
Слух свой открой,
И слушай, и слушай
Музыку светлых ключей,
Поющих в сосновом лесу...
Так завещал
Предкам моим
Друид в зеленых кудрях.[36]

В этом рассказе бретонского рыцаря о древних, языческих источниках его поэтической мудрости и магической силе его песни романтические теории Вильмарке творчески перекликаются с тем, что сам поэт писал значительно ранее о великорусских заговорах и заклинаниях, о древней магической связи с природой, которую он приписывал северным знахарям и шаманам: «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своей волей сковывают ее волю. Опьяненный такою верой сам делается на миг колдуном и тем самым становится вне условий обихода... Он ‹т. е. колдун› — таинственный носитель тех чар, которыми очарован быт народа».[37]

Соответственно этому и песня «северного рыцаря» в первой черновой редакции непосредственно связана со своим «друидическим» источником. Блок на этой стадии работы еще не создал будущую песню Гаэтана о «Радости-Страданье», но ее элементы уже звучат и в приведенном выше рассказе рыцаря-певца, и в воспоминаниях Изоры:

«Вечная необходимость...
Сердцу закон непреложный...
Радость-Страданье...»

(*Не может припомнить песню*) [38]

Ср. дальше, в сцене свидания с рыцарем, где Изора, страстная южанка, перетолковывает мудрые слова северной песни о «вечной необходимости» и «Смерти — отце Страдания» в применении к счастью земной любви:

«*Одна неизбежность*» — любить
И милого ждать!
«*Анку — страданья отец*», —
Так прочь — и не думай о нем!

«Ничего не было
И ничего не ждет *впереди»*, —
Так счастлива я
И так счастлив милый со мной! [39]

В окончательной редакции драмы Блок освобождается от «друидических» элементов образа Рыцаря-Грядущего. Существенное значение при этом должны были иметь замечания Е. В. Аничкова, который в разговоре с поэтом указал ему на фальсифицированный характер языческой «мифологии» Вильмарке. «Ни в коем случае никаких языческих (друид‹ических›) традиций остаться не могло, — записывает Блок слова Аничкова. — Яз‹ычество› было сметено германцами, германское население Галлии постепенно романизировалось с юга, только с Возрождения возникло опять языческое» (тетр. 1, л. 10б). Как всегда, в процессе творческой работы Блок освобождается от частных и случайных особенностей источников. Песня о «Радости-Страданье» в этом процессе приобретает черты общечеловеческой значимости и становится идеологическим стержнем драмы.

Несмотря на это, в соответствии с общим замыслом произведения поэт Гаэтан должен был сохранить связь со сказочным миром народной фантазии. Отвергнув ложно-романтические образы «друидической» мифологии Вильмарке, Блок нашел более подлинные мотивы бретонского фольклора в сказочной фантастике кельтских по своим истокам романов о короле Артуре и рыцарях «круглого стола». Из «Ланселота», с содержанием которого, как уже было сказано, поэт познакомился в апреле 1912 г., он заимствовал мотив воспитания Гаэтана на дне озера госпожой озера, феей-волшебницей. Мотив этот намечался уже в первой черновой редакции, где он ненужным образом дублирует основной рассказ о воспитании рыцаря-поэта «зеленокудрым друидом»:

И в туманном озере фея меня
Держала долгие годы,
И бранный доспех
Розовым сменился венком.[40]

В окончательной редакции воспитание друидом целиком заменяется развернутым рассказом о воспитании Гаэтана феей озера:

Возле синего озера юная мать
Вечером поздним, в тумане,
Отошла от моей колыбели...
Фея — младенца меня
Унесла в свой чертог озерно́й
И в туманном плену воспитала...
И венком из розовых роз
Украсила кудри мои...

И дальше:

Рыцарем стать я хотел...
Фея долго в объятиях сжимала меня
И, покрыв волосами, плакала долго...

В примечании к этой сцене Блок дает указания относительно своего источника: «Весь монолог Гаэтана навеян романом „Lancelot du lac“; Ланселот был унесен из колыбели феей Вивианой на дно озера: она воспитала его; она учила его играть в шахматы, за обедом он сидел против нее в венке из роз даже в те месяцы, когда розы перестают цвести; когда же юный Ланселот стал тосковать и пожелал стать рыцарем, фея долго не хотела отпускать его, наконец научила его христианским заповедям рыцарства и сама отвезла ко двору короля Артура и прекрасной королевы Джиневры».[41]

На страницах экземпляра романа о Ланселоте из библиотеки Блока среди многочисленных отчеркнутых мест, о которых было сказано выше, находятся и специально упомянутые в этом примечании: фея Вивиана похищает младенца Ланселота и уносит его на дно озера;[42] Ланселот учится играть в шахматы;[43] на голове его лежит венок из роз, который оттеняет красоту его волос, «не проходило дня ни зимой, ни летом, чтобы юноша не находил у изголовья своей постели венок из роз, свежих и алых»;[44] фея, со слезами расставаясь с Ланселотом, на прощание учит его обязанностям христианского рыцаря и рассказывает легендарную историю основания рыцарского ордена.[45]

Однако в соответствии с общей идеей драмы Блок совершенно изменил содержание поучения феи: она учит Гаэтана не доблестям христианского рыцаря, служению церкви, защите слабых, рыцарским приключениям, как волшебница Вивиана Ланселота, а посылает его в земной мир как романтический «зов» сказочного мира, мира поэзии:

«Мира восторг беспредельный
В сердце твое я вложу!
Песням внимай океана,
В алые зори глядись!
Людям будешь ты зовом бесцельным!
. . . .
Странником в мире ты будешь!»

Связь Гаэтана со сказочным миром народной фантазии устанавливается также через вплетение в бретонские сцены легенды о потонувшем городе Кэр-Исе, о короле Граллоне и его прекрасной дочери Дагю. Наиболее подробное изложение этой легенды Блок нашел также в «Барзаз-Брейз...» — ср. песню VI «Потопление города Ис».[46] Блок ссылается на этот источник в примечании к действию II, сцене 1.[47] Примечание в основном пересказывает содержание пояснения, которое предпосылает Вильмарке народной балладе на тему: «Существовал в Арморике в первые века христианской веры город, ныне разрушенный, которому равеннский аноним дает имя Chris или Keris. В те же времена, т. е. в V веке, царствовал в этой стране король, по имени Градлон, прозванный Meur, т. е. Великий. Градлон находился в дружеских отношениях со святым человеком, именуемым Гвенноле,

основателем и первым аббатом первого монастыря, построенного в Арморике. Вот все, что история сообщает нам об этом городе, об этом князе и об этом монахе: но народные певцы дают нам еще другие сведения. По их словам, Ker-is, или город Ис, столица короля Градлона, был защищен от морских наводнений огромным колодцем или бассейном, предназначенным принимать излишек вод во время сильных приливов. Этот колодец имел потайную дверь, ключ от которой хранил сам король и которую он открывал и закрывал по мере необходимости. И вот однажды ночью, когда он спал, королевна Дагю, его дочь, желая достойным образом увенчать безумства пира, устроенного для ее любовника, выкрала у отца роковой ключ, поспешила открыть плотину и затопила город. Святой Гвенноле, как говорят, предсказал это наказание, составляющее содержание баллады, которую поют в Trégunc».[48]

Легенда о потонувшем городе Кэр-Исе вводится Блоком в действие II драмы при переработке ее второй редакции.[49] В процессе этой переработки он создает новую сцену между Бертраном и бретонским рыбаком, которой открывается действие (черновик второй редакции, действие II, л. 2—5, карандашом). Внизу л. 6 имеется ссылка на источники: «О Кэр-Исе Villemarqué — 39, Sébillot — 201». В качестве экспозиции этой темы вводится прозаический перевод баллады о короле Градлоне и его дочери, по Вильмарке.[50] Блок перевел всю балладу, заменив многоточием первый стих, который содержит начальные слова песни, являющиеся предостережением святого Гвенолле королю: «Слышал ли ты, слышал ли ты, что человек божий сказал королю Градлону в Исе?». Таким образом, у Блока баллада открывается знаменательным обращением: «Не верьте любви, не верьте безумию. За радостью — идет страданье».

Слова «за радостью — идет страданье», по-видимому, подсказали Блоку поэтическую формулу «Радости-Страданья», ставшую в дальнейшем лейтмотивом песни Гаэтана и поэтическим выражением судьбы лирического героя пьесы — Бертрана. Другое толкование этой формулы, восходящее к лирике провансальских трубадуров, дает, согласно комментарию самого поэта,[51] южанка Изора: «...да, и страданье — радость с милым!..» (действие I, сцена 3).

Разумеется, здесь не приходится говорить о «влиянии» на Блока бретонской или провансальской поэзии. «Безумный хмель любовных мук» был центральным переживанием поэта в третьей книге его стихов (циклы «Страшный мир», «Арфы и скрипки» и др.). С этой точки зрения могут иметь значение и параллели, которые Д. Д. Благой привел из стихотворения Апполона Григорьева, поэта, в то время особенно близкого Блоку именно этой стороной своего творчества. Ср.:

Безумного счастья-страданья
Ты мне никогда не дала...[52]

Все это, однако, не «источники» поэтического переживания Блока, которое развивалось спонтанно и органически, а только предпосылки кристаллизации поэтической формулы, явившейся выражением этих переживаний. Отсюда и возможность своеобразного «полигенезиса» — нескольких поэтических источников, одновременно притянутых жизненным переживанием.

В черновой редакции балладу о короле Градлоне поет бретонский рыбак своему спутнику — французскому рыцарю Бертрану:

Рыбак

Вот послушайте, господин, я сам знаю эту песню:

I

. . . .

Не верьте любви, не верьте безумию. За радостью идет Страданье.

Кто кусает рыбу, тот будет укушен рыбой. Кто пожирает, будет пожран.

Кто пьет воду с вином, будет пить воду, как рыба; кто не знает, — узнает.

II

Король Градлон сказал:

— Веселые друзья, я пойду отдохнуть.

— Вы отдохнете утром. Останьтесь с нами сегодняшний вечер. Впрочем, как хотите.

Тем временем любовник нашептывал тихо, так тихо на ухо дочери короля:

— Дагю, моя сладость, где ключ?

— Я украду ключ; я открою колодец: все будет, как вы хотите.

III

Как прекрасен спящий король!

На нем пурпуровая мантия, волосы белые, как снег, лежат по плечам, на шее — золотая цепь.

Один из сторожей видел, как белая девушка тихо скользнула в комнату босиком...

Она подошла к отцу-королю, встала на колени, сняла цепь и ключ.

IV

Спит, спит король. Вдруг раздается крик:

—Вода идет! Город тонет! Вставай, король! На коня! Прочь отсюда! Море вышло из берегов и ломает плотины!

Проклятье белой девушке, она открыла после пира колодезь города Ис, морскую плотину!

V

Лесник, видел ли ты одичалого коня Градлона, ты видел, как проскакал он этой долиной?

Я не видал коня Градлона, я только слышал его сквозь черную ночь: трип-треп, трип-треп, трип-треп, — быстрей огня!

Рыбак, видел ты сирену, видел ты, как она расчесывает золотые волосы под полуденным солнцем на морском берегу?

Я видел белую сирену, я слышал, как она пела: песни ее были жалобны, как плеск волны.[53]

В окончательной редакции драмы Блок отбросил перевод баллады Вильмарке как сырой материал, слишком тяжелый для экспозиции. Содержание легенды здесь раскрывается постепенно на протяжении всего действия II в драматической форме — в диалоге между действующими лицами пьесы; при этом отдельные отрывки баллады проходят в речах героев через ряд последовательных поэтических отражений.

Сперва в начале действия II (сцена 1) Гаэтан и рыбак перекликаются еще непонятными для читателя словами песни. Эту песню сложил Гаэтан, но она давно стала народным достоянием, рыбак не знает автора песни, он знает только, что народ поет ее «повсюду, и в Плугасну, и в Плуэзеке, и у нас, в Плугерно».[54]

Гаэтан (*поет*)

«Не верь безумию любви!
За радостью — страданье!
За радостью — страданье!»

Рыбак (*поет*)

«Не спи, король, не спи, Граллон,
Твой город в воду погружен!
Кэр-Ис лежит на дне морей,
Проклятье дочери твоей!»

Гаэтан

«Проклятье дочери твоей!»

Строфа Гаэтана соответствует первой строфе баллады, строфа рыбака представляет переложение четвертой строфы.

В следующей сцене в замке Трауменек Гаэтан рассказывает Бертрану легенду о потонувшем городе:

...И старый король уснул...
Тогда коварная дочь,
Украв потихоньку ключи,
Открыла любовнику дверь...
Но дверь в плотине была,
Хлынул в нее океан...
Так утонул Кэр-Ис,
И старый король погиб...
. . . .
Слушай дальше: проклятие ей!
За то же святой Гвеннолэ
Превратил ее в фею морскую...
И, когда шумит океан,
Влажным гребнем чешет злая Моргана
Золото бледных кудрей.
Она поет, но голос ее
Печален, как плеск волны...

Этот эпический рассказ Гаэтана, прерываемый репликой Бертрана: «Где же был этот город Кэр-Ис?», — в первой своей части представляет поэтическую переработку сообщения Виль-

марке; окончание рассказа является переложением последних стихов баллады.

Наконец, еще раз образы сказания проходят перед нами в последней сцене действия II, когда Гаэтан и Бертран верхом на конях едут по берегу океана мимо скал, в которых народная молва хотела видеть остатки древнего города. Для поэта Гаэтана эти образы населяют окружающий пейзаж; простой и бедный разумом Бертран разоблачает его видения как романтические фантазии. Сцена эта также вставлена в действие II при переработке третьей редакции (л. 23—24, карандашом). Как мы увидим дальше, она имеет самостоятельный источник.

Не довольствуясь драматической инсценировкой рассказа, Блок в примечании к действию II, сцене 1 еще раз использовал балладу Вильмарке. Он цитирует первые ее стихи «на корнваллийском диалекте»: «Arabad eo en embarat...» и т. д. — и дает их в своем переводе:

«Не верьте любви!
Не верьте безумию!
За радостью — страданье!»

За этим следует сокращенное прозаическое переложение баллады:

«Далее описывается, как старый король уснул после пира; он спал в пурпурной мантии, с золотой цепью на шее, его седины, белые как снег, струились по плечам.

В это время коварная дочь Граллона, прекрасная Дагю (Dahu), проскользнула в его спальню, опустилась на колени, сняла с его шеи цепь и ключ вместе с цепью.

Она отперла потайную дверь, чтобы впустить своего любовника, чьи речи текли тихонько, как вода, ей в уши; океан хлынул и затопил город; только лесник слышал потом, как дикий конь Граллона, быстрый как пламя, промчался в черную ночь; он видел, как водяница расчесывала на берегу под полуденным солнцем золотые волосы; она пела, и песни ее были печальны, как плеск волн; св. Гвеннолэ превратил коварную Дагю в сирену; рыбаки и поныне видят остатки стен и башен, выступающие из воды во время отлива, а в бурю слышат звон колоколов на дне морском».[55]

Рассказы рыбаков о подводном городе приводит и Вильмарке в примечании к балладе.[56] В драме Блока рыбак указывает Гаэтану кучу камней и заводь на месте, где был город Кэр-Ис: «Вот там, говорят, и ходит каждый сочельник святой Гвеннолэ». Об этом более подробно рассказывает другой источник, в котором Блок нашел ряд дополнительных подробностей о потонувшем городе, — сборник рассказов фольклориста Себийо «Живописная и легендарная Бретань».[57]

В рассказе «Сочельник в Исе» Себийо передает бретонское предание о городе Кэр-Исе в беллетристической форме рождественской повести.

В канун рождества, застигнутый в пути снежной вьюгой, автор попадает в рыбачий поселок Plogoff, расположенный на северо-западном побережье Бретани, недалеко от мыса Фипистер. Он находит приют в хижине рыбака и вместе с семьей хозяина отправляется на полуночную службу в сельскую церковь. В эту рамку вставлен рассказ молодого рыбака Жозефа, сына хозяина, который в ту же рождественскую ночь чудесным образом попадает в подводный город Кэр-Ис, видит жителей города, осужденных вечно повторять те движения, на которых застала их внезапная смерть, короля Граллона в его пиршественном зале и св. Гвенноле в епископском облачении, с епископским жезлом в руке и сверкающим нимбом вокруг головы, который раз в год, в рождественскую ночь, спускается в подводный город, чтобы облегчить мучения осужденных, снять с них очарование и отслужить для них рождественскую службу. Жозеф присутствует в соборе на торжественной мессе вместе с королем, его свитой и гражданами города. Потом, по мановению святого, волны снова покрывают подводный город и выбрасывают молодого рыбака на берег моря.

Рассказчик добавляет, что Жозеф твердо верил в правду случившегося с ним в рождественскую ночь, а он сам остерегался сказать юноше, что тот уснул на берегу моря и видел все это во сне.

Среди многочисленных мест рассказа, подчеркнутых Блоком, отметим следующие слова рыбака Жозефа: «Вы, наверно, слыхали, сказал он нам, о Кэр-Исе, городе короля Граллона, который был поглощен водой много тысячелетий назад, когда дочь короля Дагю во время ночного пира открыла плотины, удерживающие волны... Но вот говорят, что город Ис все еще существует и иногда оживает и принимает свой прежний вид». Блок отчеркнул также и авторское отступление на ту же тему: «Всем известно, что вера в существование города, скрытого под волнами бухты Усопших, широко распространена среди рыбаков этого побережья. Они утверждают даже, что, находясь в море, можно услышать звон колоколов города Ис, и сам я, находясь на барке в открытом море около Одиерна, действительно слышал, как звенели колокола. Был ли это колокольный звон какой-нибудь соседней церкви, принесенный ветром? Возможно, но я думаю скорее, что это был звук металлического буя, прикрепленного на дне моря цепью, чтобы обозначить группу опасных утесов неподалеку отсюда».[58]

Мотив этот развивается в упомянутом выше разговоре Гаэтана и Бертрана, проезжающих верхом у морского побережья (действие II, сцена 3):

Гаэтан

Теперь — подводный город недалеко,
Ты слышишь звон колоколов?

Бертран

Я слышу,
Как море шумное поет.

Дальнейшие мотивы этого диалога также навеяны рассказом Себийо:

«Утро занималось, и я увидел неясную форму, окруженную ореолом, которая терялась в утреннем тумане.

Это был святой Гвенноле, который возвращался к своей часовне, в то время как в море уносилась сирена, испуская страшные крики.

То была Дагю, дочь короля Граллона, превращенная в сирену под именем Морганы».[59]

Сходные черты мы находим у Блока: восход солнца, утренний туман и две формы, проносящиеся в тумане, — св. Гвенноле и убегающая от него с жалобным криком сирена:

Гаэтан

А видишь
Седая риза Гвеннолэ несется
Над морем?

Бертран

Вижу, как седой туман
Расходится.

Гаэтан

Теперь ты видишь,
Как розы заиграли на волнах?

Бертран

Да. Это солнце всходит за туманом.

Гаэтан

Нет! то сирены злобной чешуя!..
Моргана мчится по волнам... Смотри:
Над нею крест заносит Гвеннолэ!

Бертран

Туман опять сгустился.

Гаэтан

Слышишь, стоны?
Сирена вероломная поет...

Бертран

Я слышу только волн печальный голос.
Не медли, друг! Через туман — вперед!

Еще один существенный мотив бретонских сцен Блока представляет аналогию с рождественским рассказом Себийо. Рассказчик приезжает в рыбачий поселок в снежную вьюгу, когда ветер все более и более беснуется «и хлопья снега падают все гуще».[60] Из церкви после ночной мессы рыбаки возвращаются с фонарями в руках «через этот суровый край, покрытый снежным саваном, в то время как ветер свистел и вокруг страшных утесов Rez de Sen слышен был вечный рокот моря и его хриплый рев».[61]

Все эти места рассказа, подчеркнутые Блоком и тем самым запечатлевшиеся в его творческом воображении, дают то самое сочетание мотивов суровой северной природы — ветер, снежная метель, голос океана, — которое так характерно для блоковского восприятия Бретани и для пейзажа бретонских сцен его драмы.

В авторских пояснениях к пьесе эти символически знаменательные мотивы ландшафта неизменно подчеркиваются. В «Записках Бертрана» он, посол Изоры, приехавший с солнечного юга, рассказывает, как, свернув с Тулузской дороги, «доехал до самого берега океана», «кружа по берегу на усталом коне среди камней под хлопьями снега и под ветром, который хлестал... в лицо...».[62]

В сценических указаниях для Художественного театра те же основные мотивы определяют декоративный фон действия II: «Вначале — снег и ветер, Бертран мелькает на коне — за камнями. Гаэтан и рыбак перекликаются сначала совершенно по-птичьи, как какие-то приморские существа, потом — притихшее море позволяет им поговорить ненадолго по-человечески. К возвращению Бертрана шум океана возобновляется».[63]

В песне Гаэтана о «Радости-Страданье», в ее окончательной редакции, припев объединяет голос океана, шум ветра и снежную вьюгу:

Ревет ураган,
Поет океан.
Кружится снег...

В примечании к этой сцене Блок поясняет: «В припеве повторяется постоянный мотив „La neige tombait, le vent soufflait“ (ср. A. le Braz, Vieilles histoires du pays Breton. Paris, 1905: Noël des Chouans)».[64] Рассказ ле Браза «Сочельник шуанов» из популярного сборника бретонских повестей того же автора, к которому отсылает Блок, сообщает старинное народное предание из времен Великой французской революции и восстания шуанов. В сочельник 1793 г. в снежную метель вождь шуанов Boishardy отправляется в путь, чтобы осуществить акт кровавой мести над крестьянином, предавшим шуана республиканским войскам. Автор передает в прозе содержание старинной песни на эту тему, будто бы распеваемой странствующими певцами в дни церковных праздников:

«В 1793 году, в сочельник, был такой ветер и такой снег, что даже вороны попрятались в дуплах старых дубов. *Снег падал, ветер свистел* ... Ветер дул так сильно, снег падал такой густой, что господу богу надо было бы иметь много мужества, чтобы спуститься на землю к людям — больше, чем когда-то, чтобы взойти на Голгофу. *Снег падал, ветер свистел.*

Несмотря на снег, несмотря на ветер — через долины и горы, верхом на невзнузданном коне, без стремян и седла и уздечки, Boishardy ехал вперед. Что значит непогода для шуана? *Ветер свистел, снег падал...*».[65]

Мотив снежной вьюги появился в любовной лирике Блока задолго до драмы «Роза и Крест». Сборники «Снежная маска», «Земля в снегу», «Снежная почь» связаны с символикой страсти как снежной вьюги, метели, с образами снежной любви и снежной девы:

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил.
Я бросил сердце с белых гор,
Оно лежит на дне!

Жизнь представляется поэту в образе тройки, уносящейся в снежную вьюгу:

Вон счастие мое на тройке
В сребристый дым унесено...

Или еще:

Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытьи.

В стихах о России мятежная красота родной страны подсказывает поэту тот же образ снежной вьюги:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна.

Наконец, в еще более поздней поэме «Двенадцать» снежная вьюга становится символом революции, сметающей своим дыханьем старый мир.

В бретонских сценах драмы «Роза и Крест» использована та же символика, самостоятельно сложившаяся в лирическом творчестве русского поэта и в то же время заново подсказанная ему созвучными образами источников и личными впечатлениями сурового и величественного пейзажа Бретани. Так, голос океана, шум ветра и снежная метель сделались для поэта символами суровой и таинственной северной страны, «где крест одинокий над вьюгой горит», родины рыцаря-певца Гаэтана, которую Блок противопоставляет теплому и страстному югу, Провансу, стране весны и любви, пышно расцветающих роз, песен трубадуров, родине розы — Изоры.

Глава V

СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

За пышной и праздничной декорацией французско-провансальского средневековья и за туманными, романтическими образами бретонского фольклора стоит еще одна, не менее значительная тема драмы Блока — тема социальная, не развернутая до конца, но сама по себе весьма знаменательная для общественного мировоззрения поэта, который всю жизнь остро ненавидел буржуазный мир, чувствовал его надвигающийся кризис и близкую гибель и несколько лет спустя приветствовал Октябрьскую революцию как зарю освобождения человечества.

Блок приурочил действие своей драмы к 1208 г. — году начала альбигойских войн, кровавой и грабительской карательной экспедиции Симона де Монфора и феодалов северной Франции против еретиков Прованса, «тулузских ткачей». Аналогия с современностью была поэту вполне ясна. «Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год», — отмечает он в своей записной книжке; [1] через год он мог бы сказать еще яснее: «время между двух революций». Красивая и праздничная жизнь феодального замка, «праздная» и «бездеятельная», по словам поэта,[2] этот «вечный праздник», которым так тяготится Бертран,[3] любовное томление прекрасной Изоры, бездумное наслаждение жизнью сластолюбца Алискана и даже душевные страдания несчастного Бертрана — все это явления верхушечной культуры, выступающие на блестящей поверхности жизни высших классов общества, под которой скрываются глубокие общественные противоречия, чреватые грядущими социальными катастрофами.

Как все христианские ереси средних веков, за которыми стояло большое народное движение, ересь альбигойцев в традиционной форме критики официального церковного вероучения выражала настроение народных масс, находившихся в оппозиции к господствующему феодальному строю. Южная Франция (Прованс) благодаря средиземноморской торговле с Италией и странами Ближнего Востока, в особенности в период первых крестовых походов (XII в.), была одним из самых передовых участков развития средневековой Европы. Центром торговли и цехового ремесла были большие города, добившиеся почти полной независимости от своих феодальных сеньеров. Подъем материального благосостояния крупных провансальских феодалов и высших слоев городского населения является предпосылкой пышного расцвета светской рыцарской культуры в южной Франции, и в частности поэзии трубадуров с характерными для нее чертами начинающегося раскрепощения личности и культа индивидуального чувства в традиционной сословной форме рыцарского служения даме. С другой стороны, внутри городов шла борьба между торговым патрициатом и ремесленными цехами, а в цехах — между мастерами и подма-

стерьями, поддерживаемыми совершенно бесправными массами полупролетариата; в деревнях обездоленные и угнетаемые крестьянские массы поднимали голову против феодальной эксплуатации. Все это нашло выражение в различных течениях еретического движения, охватившего в конце XII—начале XIII в. весь юг Франции и угрожавшего существующему общественному строю стихийными вспышками народных восстаний.

Для исторического фона своей драмы Блок пользовался известными трудами по всеобщей истории Ф. Шлоссера и О. Иегера,[4] из которых в его черновой тетради имеются краткие выписки (тетр. 2, л. 6а—6б, с пометкой: Шахматово). Кроме того, М. О. Гершензон указал поэту на специальное двухтомное исследование русского ученого Н. Осокина об альбигойцах (тетр. 2, л. 16б).[5] Блоку была известна и другая книга Осокина, содержащая краткое упоминание о событиях альбигойских войн. Он заносит в ту же тетрадь: «Осокин. Ист‹ория› ср‹едних› веков — три больших тома, продается осенью 1912 г. у букинистов за 5 р.».[6] Из этих источников заимствованы те фактические подробности исторического характера, которые содержатся в драме и в авторском комментарии к ней.[7]

Исторические труды гейдельбергского профессора Шлоссера (1776—1861): его многотомная «Всемирная история» и столь же обширная «История восемнадцатого столетия»[8] — пользовались у передовой русской интеллигенции большой популярностью. Первые русские переводы Шлоссера редактировал Н. Г. Чернышевский, а после его ареста «Всемирная история» продолжала издаваться под редакцией В. Зайцева. Известен положительный отзыв Чернышевского об исторических трудах Шлоссера: «Этот человек занимает первое место между всеми современными нам историками».[9] К. Маркс положил «Всемирную историю» Шлоссера в основу своих хронологических выписок. Шлоссер был историком демократического направления с ярко выраженными политическими симпатиями к народным движениям освободительного характера. Однако его изложение альбигойских войн, при общем сочувствии к гонимым еретикам, совершенно не касается социальной стороны движения и ограничивается его религиозной и моральной идеологией и прагматической историей политических и военных событий этого времени. «Всеобщая история» Иегера, ученика Шлоссера, сообщает те же сведения в кратчайшем переложении. Такова же основная тема магистерской диссертации Осокина, хотя он и упоминает об экономическом расцвете южнофранцузских городов и о городских «вольностях» как о социально-политической предпосылке развития антицерковных ересей.

Тем более знаменательно, что поэт, имевший вообще лишь смутное и инстинктивное ощущение социальных явлений, последовательно подчеркивает в своем изображении гражданской войны в средневековой Франции именно эту сторону событий, а в позднейшей ‹Объяснительной записке для Художественного театра›

(март 1916 г.) говорит (как уже было упомянуто выше), используя современные термины, об «угрозе того полукрестьянского, полурабочего движения, которое разгорается все ярче» и «угрожает непосредственно усадьбе Арчимбаута».[10]

Граф Арчимбаут и его приспешники называют восставших «непокорными вилланами». Это «мужичье с дубьем» творит самосуд над жестокими помещиками: недавно они «до полусмерти исколотили дубьем беднягу Клари», а потом Оттона, двух вассалов Арчимбаута. В черновой редакции Арчимбаут говорил собравшимся в его замке «рыцарям и вассалам» о «смуте», которая охватила «наш счастливый край»: «Жалкие отродья нищих вилланов бродят в полях с вилами, дубьем и топорами и рыцарей встречных грозят убивать!». Во главе движения стоит ремесленный полупролетариат — тулузские ткачи, «дьяволовы ткачи», «оборванные ткачи со всей Тулузы», «ткачей тулузских шайка, мечами не умеющих владеть».

Причину ненависти крестьян к своим сеньерам Бертран объясняет в разговоре с Гаэтаном: он говорит об «охотах на нищих крестьян», которыми увеселяются владельцы замка. В исповеди Бертрана этой теме уделено специальное место: «Тем временем окрестные крестьяне, которых здесь зовут презрительно „ткачами“, стали все чаще совершать набеги на замок, а иногда нападать и на наших рыцарей, которых заставали врасплох на дороге. Таким образом они напали на Оттона и на Клари: правда, их не убили, а только исколотили дубьем до полусмерти. Это было ответом на вызывающее поведение нашего двора: графу случалось для потехи устраивать облавы на крестьян, как на диких зверей, а иногда рыцари наши, наскучив турнирами, пирами и песнями, охотились за девушками из соседних деревень». «Видя все это, я не мог оставаться равнодушным, но также не мог ничем помочь беде... и... в унижении моем, — сетует Бертран, — не имел даже голоса, чтобы умолить моего господина оставить жестокие забавы и предостеречь его от грозящих неприятностей».[11]

Восстание разыгрывается во время весеннего праздника, чем особенно подчеркнут социальный контраст между праздничным весельем жителей замка и окружающей их суровой общественной действительностью. Тщетно Бертран предупреждает графа: «Народ волнуется... Альби, Каркассон, Валь д'Аран объяты восстаньем», ослепленный граф не хочет прервать своих развлечений. «Вот наш народ!» — говорит он, «указывая на девушек». «Довольно! Шуты веселей тебя! — кричит он верному Бертрану. — Я больше не слушаю! Трубы!..». После кровавого подавления восстания прерванный праздник весны и любви немедленно возобновляется. «Теперь, вассалы, на покой! — говорит граф. — Пусть завтра Возобновится праздник наш! — Турнир — А за турниром — пир!».

Крестоносные отряды Симона де Монфора, как известно, с исключительной жестокостью подавляли сопротивление «ере-

тиков». С ужасом рассказывает Бертран об этих кровавых событиях:

Они теперь в Безье,
Жгут, избивают жителей: «Всех режьте! —
Сказал легат. — Господь своих узна́ет!»

Граф Арчимбаут в восторге от этого ответа: «Так им и надо! Молодцы!». Блок делает примечание к рассказу Бертрана о взятии Безье. Внешне сдержанное фактическое указание на исторический источник лучше всего выражает внутреннее эмоциональное отношение поэта к этому историческому свидетельству: «Знаменитые слова произнес папский легат Арнольд Амальрик; после этого, говорит хроника, в городе „не осталось ни одного живого существа“; Безье разграбили и сожгли».[12]

Особенно характерны по своей социальной окраске слова Арчимбаута, когда во время праздника, захлебываясь от радости, он приветствует приближение карательной экспедиции Монфора, которая должна обеспечить поколебленные права собственности и защитить имения феодальной аристократии:

Бароны и богатеи!
И на нашей улице праздник!
Май принес нам счастливую весть!
Монфор, герой Палестины,
Маккавею подобный
Доблестью львиной,
Жжет и громит вероломных ткачей
И скоро будет сюда!
Не бойтесь, рыцари, больше
Ни вил, ни дубья!
Мы вновь — господа
Земель и за́мков богатых!
Беззаботно отпразднуем ныне
Наступленье веселой весны!

«*Бароны и богатеи*, — поясняет Блок в примечании к действию IV, сцене 3, — постоянный титул провансальской знати: „rics oms e baros“».[13] Однако в качестве обращения к знатным людям он вовсе не имеет того специфического привкуса, как блоковское слово «богатеи», подчеркивающее имущественное положение эксплуататорского класса; ср. выделенные нами слова: «Мы вновь — господа Земель и за́мков богатых». Тот же «имущественный» мотив — в черновой редакции в словах рыцарей, обещающих Арчимбауту свою поддержку против восставших крестьян:

Угрозы нам не страшны!
Всякий честный и доблестный рыцарь
Будет стоять за землю свою
И десятки вилланов изничтожит!..[14]

Социальный смысл всех этих мотивов драмы раскрывается при сопоставлении с современностью. Таким современным фоном,

определившим общественный опыт русского поэта, были революционное движение 1905 г., крестьянские восстания и карательные экспедиции для восстановления поколебленной помещичьей собственности. К этим параллелям с современными общественными отношениями Блок, как уже было сказано, относился совершенно сознательно. В своих заметках и пояснениях к драме он неоднократно возвращается к мысли, «что жизнь западных феодалов, своеобычная в нравах, красках, подробностях, ритмом своим нисколько не отличалась от помещичьей жизни любой страны и любого века»; [15] «...помещичья жизнь и помещичьи нравы любого века и любого народа ничем не отличаются один от другого»; [16] «Жизнь феодального замка была, разумеется, всегда одинакова, особенно в то время. Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год».[17]

Эта социально-историческая параллель была впервые подсказана Блоку Е. В. Аничковым, ученым, склонным к социологическому анализу литературы и к модернизующим параллелям исторического прошлого с современностью. Записывая разговор с Аничковым в своей рабочей тетради, Блок отмечает: «А культура эта была вроде нашей крепостной, помещичьей (барщина и т. д.)» (тетр. 1, л. 10б).

Чужими в этом помещичьем, феодальном мире являются только два героя — Изора и Бертран, оба демократического происхождения и именно потому сохранившие черты простой человечности, не свойственные «квадратному», по выражению Блока, укладу жизни господствующего класса феодального общества.[18]

Изора — «дочь простой швеи» из маленького местечка в Пиренеях, «демократка», как несколько раз подчеркивает Блок в своих замечаниях.[19] «Из всех обывателей замка Изора одна — чужая, приезжая, и потому — без всякой квадратности».[20] Этим, в плане социальном, объясняется ее неудовлетворенность «...„квадратностью“ всего уклада жизни замка и квадратностью его коренных обитателей»,[21] ее томление по лучшему, более высокому и благородному человеческому существованию, воплотившееся в форму романтически беспредметной любовной тоски. Несмотря на победу Алискана над этими высокими чувствами героини, она, согласно объяснению автора, еще не изжила всех своих человеческих возможностей: «...судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана»; [22] «...*одна Изора* остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли, ей сужденным».[23]

Бертран — тоже демократ. Согласно ‹Объяснительной записке для Художественного театра›, «...он — сын тулузского ткача и в жилах его течет народная кровь, кровь еретика [альбигойца], кафара».[24] «Сын простого тулузского ткача», как подчеркивается еще раз в его «Записках», он «с малых лет попал на службу в за-

мок графа Арчимбаута в Лангедоке».[25] За долгую службу граф посвятил его в рыцари, но это почти не изменило его положения в замке — положения презираемого всеми человека, «верного слуги», «несчастного сторожа пышного замка». «...он тяготится и своим положением в замке, и своим неудачливым прошлым, и главное — „вечным праздником“, который наполняет эту бездеятельную и оставляемую пока в покое сарацинами страну; зимнее ли безделье и его скука, или летние охоты, турниры, пляски, — все праздник».[26]

Бертран сочувствует простым людям, вилланам, которых граф травит собаками, «еретикам» ткачам, которых безжалостно истребляет Монфор:

...Враги нам эти люди,
Но все же чтут евангелье они
И рыцарей чужих не убивают
Исподтишка...

Графа он пытается предостеречь и удержать от бесчеловечного обращения с его «подданными». В разговоре с Гаэтаном они оба осуждают братоубийственный «крестовый поход» Монфора:

Брат, значит ты веришь,
Что в жилах у нас
Одна — святая французская кровь?..
Жестокий Монфор тем самым мечом,
Которым неверных рубил,
Братскую кровь проливает...
. . . .
Я, как ты, не верю в новый поход,
Меч Монфора — не в божьей руке...[27]

Это в идеологическом отношении важное для автора «патриотическое» место о единстве народа, которое противопоставляется простым человеком Бертраном узкому классовому эгоизму «баронов и богатеев», Блок комментирует в примечании к действию II, сцене 2: «Это не ходячее мнение; в то время, хотя и близкое к объединению Франции, большинство думало иначе, и Алискан, говорящий о „чужой и дикой Бретани“ (действие I, сцена 3), является характерным выразителем обывательских мнений».[28] В ‹Объяснительной записке для Художественного театра› Блок, сам поэт-патриот, тогда уже создатель цикла «Стихов о России», более подробно развивает свою мысль, опять-таки не без параллелей с современностью: «Бертран любит свою родину, притом в том образе, в каком только и можно любить всякую родину, когда ее действительно любишь. То есть, говоря по-нашему, он не националист,[29] но он француз, для него существует ma dame France, которая жива только в мечте, ибо в его время объединение Франции еще не совершилось, хотя близость ее объединения он предчувствовал. От этой любви к родине и любви к буду-

щему — двух любвей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины, — никогда и никто не получал никаких выгод. Ничего, кроме горя и труда, такая любовь не приносит и Бертрану».[30]

Социальная трагедия Бертрана, его «несчастье», заключается в том, что, сочувствуя бедным и угнетенным, он получает смертельную рану в бою против них, как «верный слуга» защищая своего господина и старый порядок феодального общества; так же как его личная трагедия заключается в том, что, любя Изору «нежной», возвышенной любовью, он умирает, охраняя ее земную страсть к пошлому красавцу Алискану.

Алискан является антиподом Бертрана и в социальном отношении, как в плане личном он его счастливый соперник в любви Изоры. В образе Алискана воплотилось все ненавистное Бертрану эгоистическое наслаждение жизнью владельцев замка, «вечный праздник» пиров и турниров. Несмотря на свою «мечтательность», этот «сын богатых помещиков», по объяснению автора, похож на графа Арчимбаута, «но с тою разницей, что у старого графа еще сохранились кое-какие обрывки понятий о родовой чести, а у этого — ничего нет, кроме изнеженности, свойственной молодым людям его поколения».[31] Этого будущего Арчимбаута, лишенного грубой мужественности людей прошлого времени, Блок наделил наиболее враждебными для самого поэта чертами социального паразитизма изнеженной и упадочной эпохи, сознательно подчеркнув более глубокие социально-исторические аналогии между ненавистной ему культурой современного буржуазного декаданса и переломной эпохой начинающегося разложения феодальных отношений на Западе: «Крестовые походы совершенно вышли из моды, раздували их папы и авантюристы, а у молодых людей появились длинные, почти женственные одежды, т. е. они изнежились внешне (вследствие внутреннего огрубения и одичания — вроде наших декадентов)».[32] Ср. мечтания, которым предается молодой паж во время ночной стражи, перед посвящением в рыцари:

Эти нежные губы подобны
Прихотливому луку Амура,
Или — алым Изоры устам...
Их мне прятать под маской железной!
Этот розовый ноготь ломать
Рукоятью железной меча! ..

Или еще:

Этим ли пальцам красивым сжимать
Грубое древко копья?
Нет, не на то я рожден! —
Куда, говорят, в счастливом Аррасе
Вежливей люди, обычаи тоньше и моды красивей!
Там столы утопают
В фиалках и розах!
Там льется рекою

Душистый кларет!
Дамы знают науку учтивой любви!..

Почти как намеренная пародия на модный «аморализм» эпохи декадентства звучат слова юного пажа:

«Ревность — отсталое чувство», —
Сказано, помнится, в книге латинской,
Что мне отец из Рима привез... [33]

В противоположность Бертрану Алискан, только что посвященный в рыцари, «не выходит в поле» против восставших, хотя бой ведется за сохранение его имущества и социальных привилегий. В первоначальной редакции он бежит «в суматохе», увлекая за собой Изору. В окончательной редакции он приходит на свидание с Изорой после того, как Бертран сразился за нее с восставшими, и с помощью Бертрана проникает в ее опочивальню.

В процессе драматического оформления этих социальных мотивов в их взаимодействии с основным любовно-романтическим сюжетом пьесы известное влияние оказали на Блока «Сцены из рыцарских времен» Пушкина. На связь между этими произведениями обратил внимание С. М. Бонди,[34] но его сопоставления могут быть расширены, если понимать влияние не как механическое «заимствование» мотивов, а как более общее и широкое воздействие художественного образца.

Герой драматических сцен Пушкина Франц, сын богатого суконщика, влюблен в прекрасную «шателен» Клотильду, сестру владельца замка, знатного рыцаря Альберта. Клотильда, подобно Изоре, «скучает», мечтая о любви, видит волнующие сны, и прислужница Берта развлекает ее разговорами на любовные темы. Мечтая о рыцарских подвигах, Франц поступает «оруженосцем» («конюшим») к Альберту, который обещает со временем посвятить его в рыцари: «многие так начинали». Но для рыцарского общества и для своей дамы сердца Франц по-прежнему остается социально неполноценным (как Бертран): он «мужик, подлая тварь». Клотильда презирает его, хотя и спасает ему жизнь своим заступничеством (как Изора спасает поверженного в турнире Бертрана).

Вместе с тем Франц — певец, «миннезингер». На пиру в замке графа Ротенфельда, жениха Клотильды, он поет балладу о «бедном рыцаре» («Жил на свете рыцарь бедный...»), представляющую сублимированное воплощение идеи рыцарской любви и служения даме и его собственной судьбы. С. М. Бонди правильно обратил внимание на перекличку с драмой Блока. «Бедный сторож» Бертран — идеальный рыцарь-любовник, как герой баллады Пушкина. «Рыцарь бедный» — первое из заглавий, которые Блок взвешивал в процессе создания своей драмы.[35] С возгласом «Святая Роза!» Бертран бросается на войско графа Тулузского, защи-

щая свою даму (ср. у Пушкина: «Lumen coeli, Sancta Rosa! Восклицал он, дик и рьян...»).

Но в отличие от Бертрана оруженосец и певец Франц, оскорбленный грубым высокомерием владельцев замка, уходит от своих хозяев и становится во главе народного восстания — «вассалов, вооруженных косами и дубинами». Тем самым личный конфликт развертывается в социально-исторический. Такой социально-исторический фон наличествует и у Блока в действии IV: не случайно короткая сцена «жакерии», восстания крестьян под предводительством Франца, в которой «подлый народ» сперва побеждает своих угнетателей, а потом в страхе разбегается при появлении нового отряда рыцарей, в сценическом отношении напоминает аналогичную сцену в пьесе Блока и, может быть, способствовала художественной кристаллизации его творческого замысла.

Здесь, однако, как в примере с «Тристаном и Изольдой» Вагнера (см. выше, с. 257), речь может идти не об источниках или материалах, использованных Блоком в его пьесе, а о литературном влиянии, которое помогло ему художественно оформить пьесу. В подобных случаях нельзя говорить с полной уверенностью о степени и характере такого влияния: черты художественного сходства несомненны, но они расплывчаты и не поддаются точному учету. Эти произведения великих предшественников, в разном смысле родственные Блоку, по-видимому, вдохновляли поэта в процессе создания драмы «Роза и Крест» и сыграли известную роль в реализации его поэтического замысла.

Послесловие

К ЛИТЕРАТУРЕ ВОПРОСА

В обширной литературе о творчестве Блока вопросу об источниках драмы посвящена только статья Д. Шелудько, которая требует особого упоминания.[1]

С исследованием Шелудько я имел возможность ознакомиться только по завершении этой работы, которая была написана в 1946 г. для сборника материалов и исследований об Александре Блоке, запроектированного для «Литературного наследства» под редакцией В. Н. Орлова. Автор этого исследования, известный специалист по средневековым романским литературам, в частности по поэзии трубадуров, воспитанник Киевского университета, завершивший свое научное образование в Петрограде в 1916—1917 гг. и после Октябрьской революции эмигрировавший в Софию, находясь за границей, мог воспользоваться в исследовании только примечаниями самого Блока к изданию 1916 г. и, как медиевист, прокомментировал авторские указания на источники с большим вниманием и осведомленностью. Из числа мелочей, не отмеченных мною, стоит упомянуть его указание, что

имена двух рыцарей графа Арчимбаута — Оттона и Клари, с которыми у Блока жестоко расправились восставшие вилланы, поэт также нашел в «Фламенке» (р. 387 и 397), где Othon и Clari являются любовниками двух прислужниц героини и посвящаются в рыцари во время майского праздника.[2]

Однако возможности Шелудько были ограничены большой неполнотой его информации. В его распоряжении не было ни черновиков пьесы, опубликованных в 1933 г. в шестом томе Собрания сочинений, ни самих рукописей, сохранившихся в архиве Блока, в частности двух рабочих тетрадей с выписками из прочитанной литературы, ни личной библиотеки Блока с пометками на книгах, ни дневника 1911—1913 гг., увидевшего свет в 1928 г., ни записных книжек, изданных П. Н. Медведевым в 1930 г., ни писем Блока к родным, напечатанных в 1932 г. Автор не цитирует и вышедшей в 1928 г. книги «Драмы и поэмы А. Блока. Из истории их создания» П. Медведева, впервые восстановившего по архивным данным процесс работы Блока над пьесой; в частности, он ничего не знает о роли Е. В. Аничкова как консультанта поэта и о книгах по французскому средневековью, которые Блок получил от Аничкова. С этим связаны не только очень существенные пробелы в исследовании Шелудько, но и некоторые его неосновательные предположения и фактические ошибки.

Между тем материалы, имеющиеся в настоящее время в нашем распоряжении, дают возможность проследить по документам весь ход работы Блока над источниками: от прочитанных книг, сохранивших его карандашные пометки, к выпискам в рабочих тетрадях, от выписок к черновым редакциям, вплоть до окончательной печатной редакции и многочисленных авторских комментариев к ней. С методической точки зрения, это возможность исключительно благоприятная и имеет принципиальное значение: процесс использования источников и их творческой переработки оказывается письменно документированным на всех своих последовательных ступенях.

К числу прямых ошибок Шелудько относится упорно повторяемое им утверждение, будто Блок учился в Петербургском университете на романском отделении и «слушал там лекции Веселовского о средневековой западной лирике. Оттуда его специальный интерес к трубадурам»:[3] «Таким образом, интерес Блока к теме из жизни Прованса начала 13-го века не является неожиданным. Зародившись в университете, он наложил отпечаток на его лирику и, как увидим, не оставлял поэта до конца его краткой жизни»;[4] «Блок не мог не познакомиться с нею (имеется в виду провансальская поэзия, — *В. Ж.*) во время своих занятий в университете романской филологией».[5]

Вслед за Шелудько делает Блока учеником Веселовского и романистом по специальности и французская исследовательница Софи Бонно.[6]

На самом деле Блок обучался на историко-филологическом факультете Петербургского университета не па романо-германском, а па славяно-русском отделении (т. е. па отделении русского языка и литературы).[7] Лекций акад. А. Н. Веселовского он, вероятно, никогда не слушал:[8] Веселовский в конце своей жизни (умер в 1906 г.) читал мало и нерегулярно, читал, по рассказам своих бывших слушателей, трудно и скучно, перед маленькой аудиторией специалистов, притом не о средневековой или провансальской лирике, но, как показывают печатные расписания лекций историко-филологического факультета, по исторической поэтике (поэтике сюжетов), над которой он в то время работал. Мы не находим в пьесе Блока и в его рабочих тетрадях и комментариях никаких следов знакомства с «Исторической поэтикой» Веселовского, несмотря на то что эта последняя неоднократно касается весенней хоровой обрядовой поэзии, а также провансальских трубадуров. Обстоятельство это, вероятно, объясняется тем, что отношения между Е. В. Аничковым и его учителем А. Н. Веселовским были в то время не дружественные (Веселовский отказался допустить к защите в Петербургском университете диссертацию Е. В. Аничкова о весенней обрядовой песне). По-видимому, Аничков в своих разговорах с Блоком не счел нужным рекомендовать ему работы своего учителя.

Что касается рассуждений Шелудько о самой драме Блока, то они носят наивно-дидактический и крайне рассудочный характер. Так, Шелудько развязно утверждает о Бертране, что «психологическая цена этому герою не велика: очень сомнительно, чтобы где-нибудь какой-нибудь влюбленный стоял на страже, оберегая свидание своего соперника с дамой его сердца».[9] «Неудача Блока, — по мнению Шелудько, — состояла при этом не в самом усилии соблюсти исторический колорит, но в его совершенно недостаточном знании средневековья. Бертран — это средневековый рыцарь без страха и упрека, любовник без порыва и надежды на успех, олицетворение влюбленного чувства долга, какое встречается часто в плохих исторических романах, но которого в действительности в 13 в. не было».[10]

Отношение Блока к своим источникам Шелудько понимает как механическое заимствование, свидетельствующее об отсутствии творческой оригинальности: «Что касается источников, то Блок обнаруживает большую зависимость от них. Значительная часть диалога ведется с помощью заимствованных идей и фраз. Наоборот, там, где автор должен был комбинировать свое собственное, диалог делается вялым и иногда мало содержательным».[11] В отношении главного из этих источников, романа «Фламенка», Блок допустил «перемены в художественном отношении довольно сомнительного качества, так как благодаря им исчезают превосходные качества „Flamenca“, которые состоят именно в яркости и психологической правильности изображения отношений, чтобы уступить место представлению отношений от-

части нереальных, отчасти просто пошлых».[12] Даже в песне Гаэтана о «Радости-Страданье», этом идеологическом стержне драмы Блока, русский поэт, согласно рассуждениям Шелудько, «в идейном отношении не прибавил ничего нового к мировоззрению, нашедшему выражение в бретонской песне ... и если Блок в примечании замечает: „*Песня Гаэтана* принадлежит мне, но некоторые мотивы ее навеяны бретонской поэзией“, то в этом нужно видеть усилие авторского самолюбия защитить свою авторскую самобытность именно там, где чуждые воздействия слишком сильны».[13]

Странным образом Софи Бонно и в этом вопросе доверчиво повторяет Шелудько: «Блок взял из „Фламенки“ рамку своей пьесы, большую часть фабулы, более половины действующих лиц; первое и четвертое действия частично, третье полностью переписаны с провансальского романа. Второе действие, происходящее в Бретани, хотя ничем не обязано „Фламенке“, однако оно в не меньшей степени носит следы заимствований».[14] В целом «Роза и Крест» представляет «настоящую мозаику заимствований».[15]

Мы привели полностью эти наивные высказывания двух почтенных авторов только потому, что они настоятельно требуют постановки общего методологического вопроса: в чем заключается принципиальное различие между источниками литературных произведений (новелл Боккаччо или драм Шекспира, которые все, как известно, имеют богато документированные литературные источники) и литературными влияниями в собственном смысле — в области идеологии писателя или связанного с нею художественного стиля?

Апрель 1946—январь 1964 г.

АННА АХМАТОВА И АЛЕКСАНДР БЛОК

1

Анне Ахматовой «после смерти А. Блока бесспорно принадлежит первое место среди русских поэтов». Так писал в 1922 г. на страницах центральной «Правды» (4 июля, № 145) в своем обширном обзоре современной русской советской поэзии Н. Осинский (Оболенский), активный участник Октябрьской революции, позднее — академик. И хотя его оценка Ахматовой не встретила поддержки в тогдашней печати, можно сказать, что таково было в те годы мнение многих читателей и почитателей этих поэтов.

Вот почему имя Ахматовой уже тогда прочно соединялось с именем Блока как ее «учителя», а их стихотворная переписка, опубликованная на страницах театрального журнальчика доктора Дапертутто (псевдоним В. Э. Мейерхольда) «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 1), и задушевный надгробный плач, которым Ахматова проводила Блока в могилу («А Смоленская нынче именинница...», 1921), породили легенду о любовном романе между первым поэтом и крупнейшей поэтессой эпохи или, по крайней мере, о безнадежной любви этой последней к первому.

Недавно Д. Е. Максимов опубликовал «Воспоминания об Ал. Блоке» Анны Ахматовой — машинописный текст ее мемориального выступления по ленинградскому телевидению 12 октября 1965 г., сопроводив его историко-литературным комментарием и собственными воспоминаниями о беседах с автором.[1] Выступление содержит как бы краткий отчет поэтессы о ее встречах с Блоком, очень немногочисленных, происходивших, как подчеркивает рассказчица, почти всегда в присутствии посторонних.

Коротенькое выступление, продиктованное для телевидения, вряд ли предназначалось в таком виде для опубликования в печати. В рабочих тетрадях Ахматовой сохранилось большое число отрывков мемуарного характера, относящихся к Блоку.[2] Все они, как и печатные «Воспоминания», по шутливому определению самой писательницы, в сущности, написаны на тему: «О том, как у меня не было романа с Блоком». «Все мои воспоминания о

Блоке, — сообщает Ахматова в своих записях, — могут уместиться на одной странице обычного формата, и среди них интересна только его фраза о Льве Толстом».

В черновых планах статьи перечислены все встречи Ахматовой с поэтом, они даже перенумерованы (девять номеров, однако список не доведен до конца). Очень характерны такие уточнения: «7. На Царскосельском вокзале. Обедали в первые дни войны (с Гумил‹евым›)». Обычная точность памяти Ахматовой подтверждается записными книжками Блока (5 августа 1914 г.): «Встреча на Царскосельском вокзале с Женей (Ивановым, — *В. Ж.*), Гумилевым и А. Ахматовой».[3]

Однако при всем поверхностном и мимолетном характере этих встреч «на людях», в литературных салонах и на литературных вечерах, нельзя не заметить, что для самой Ахматовой они всегда были чем-то очень важным и что она на всю жизнь запомнила, казалось бы, внешне незначительные, но для нее по-особенному знаменательные слова своего собеседника. Это относится, например, к упомянутым выше словам Блока о Л. Н. Толстом. В разговоре с Блоком Ахматова передала ему замечание молодого тогда поэта Бенедикта Лившица, «что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи». «Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: „Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой“». В другой раз, на одном литературном вечере, где они выступали вместе, Ахматова сказала: «„Александр Александрович, я не могу читать после вас“. Он — с упреком — в ответ: „Анна Андреевна, мы не тенора“». Сравнение это, надолго запечатлевшееся в памяти, было, может быть, подхвачено через много лет в стихотворении, где Блок предстает как «трагический тенор эпохи» (1960). Ахматова рассказывает дальше: «Блок посоветовал мне прочесть „Все мы бражники здесь“. Я стала отказываться: „Когда я читаю «Я надела узкую юбку», смеются“. Он ответил: „Когда я читаю «И пьяницы с глазами кроликов» — тоже смеются“».[4]

Но наиболее впечатляющей была неожиданная встреча Ахматовой с Блоком в поезде на глухом полустанке между географически близкими Шахматовым (усадьбой Бекетовых) и Слепневым (имением Гумилевых), скорее напоминающая не бытовую реальность, а эпизод из неправдоподобного любовного романа: «Летом 1914 года я была у мамы в Дарнице, под Киевом. В начале июля я поехала к себе домой, в деревню Слепнево, через Москву. В Москве сажусь в первый попавшийся почтовый поезд. Курю на открытой площадке. Где-то, у какой-то пустой платформы, паровоз тормозит, бросают мешок с письмами. Перед моим изумленным взором неожиданно вырастает Блок. Я вскрикиваю: „Александр Александрович!“. Он оглядывается и, так как он был не только великим поэтом, но и мастером тактичных вопросов, спрашивает: „С кем вы едете?“. Я успеваю ответить: „Одна“. Поезд трогается».

И этот рассказ подтверждается свидетельством записных книжек Блока.[5] Ахматова продолжает: «Сегодня, через 51 год, открываю Записную книжку Блока и под 9 июля 1914 года читаю: „Мы с мамой ездили осматривать санаторию за Подсолнечной. — Меня бес дразнит. — Анна Ахматова в почтовом поезде“».[6]

В своих мемуарных записях Ахматова уделила немало места опровержению «легенды» о ее «так называемом романе с Блоком», или, как она пишет в другом месте, «чудовищных слухов» о ее «безнадежной страсти к А. Блоку, которая почему-то всех до сих пор весьма устраивает». Эта «сплетня», по мнению поэтессы, наиболее энергично распространялась враждебными ей эмигрантскими кругами, сенсационными и часто лживыми «воспоминаниями» ее петербургских современников и в особенности современниц, а также некоторыми зарубежными критиками, подпавшими под их влияние. «Однако теперь, когда она грозит перекосить мои стихи и даже биографию, я считаю нужным остановиться на этом вопросе».

Сплетня эта — «провинциального происхождения», она «возникла в 20-х годах, после смерти Блока»; «уже одно опубликование архива А. А. Блока должно было прекратить эти слухи».

Мы будем исходить в дальнейшем из этих неоднократно повторенных признаний Ахматовой и не считаем необходимым вообще углубляться в интимную биографию художника. Гораздо существеннее для современного читателя восприятие Ахматовой поэтической личности Блока и те творческие связи между ними, о которых думал уже Н. Осинский. Ахматова писала в своих заметках: «Блока я считаю не только величайшим поэтом первой четверти двадцатого века (первоначально стояло: «одним из величайших», — *В. Ж.*), но и человеком-эпохой, т. е. самым характерным представителем своего времени...». Ср. другое аналогичное признание, воспроизведенное по черновым рукописям в статье Д. Е. Максимова: «Как человек-эпоха Блок попал в мою поэму „Триптих“ («Демон сам с улыбкой Тамары...»), однако из этого не следует, что он занимал в моей жизни какое-то особенное место. А что он занимал особенное место в жизни всего предреволюционного поколения, доказывать не приходится».[7]

В образной форме эта мысль воплощена в одном из более поздних стихотворений Ахматовой (1946), посвященных исторической роли поэта, ее современника:

Как памятник началу века,
Там этот человек стоит...

2

С весны 1911 г. Ахматова начала регулярно печататься в журналах, а в 1912 г. вышел в свет ее первый стихотворный сборник «Вечер» с предисловием М. А. Кузмина, сразу обра-

тивший на себя сочувственное внимание критики и читателей. Тогда же она стала от времени до времени встречаться с Блоком, появляясь, в сопровождении своего мужа, в так называемой «Поэтической академии» Вячеслава Иванова («Общество ревнителей художественного слова», собиравшееся в редакции «Аполлона»), в салоне Вячеслава Иванова на «башне», у Городецких, на публичных литературных собраниях и выступлениях.

Первые встречи Блока с Ахматовой отразились в его дневнике 1911 г. Они встречаются у Городецких 20 октября этого года.[8] Блок отмечает присутствие «молодежи» — Анны Ахматовой с Н. С. Гумилевым, поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (в свои последние годы прославившейся в Париже как «мать Мария» активным участием в движении Сопротивления и героической смертью в фашистском лагере уничтожения). «Безалаберный и милый вечер, — записывает Блок. — Было весело и просто. С молодыми добреешь».

Вскоре после этого, 7 ноября, они встречаются еще раз у Вячеслава Иванова, на «башне»: «...А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня: стихи чем дальше, тем лучше)».[9] Это свидетельство очень примечательно: оно найдет подтверждение в ряде последующих отзывов Блока о стихах начинающей поэтессы.

Через два года, по рассказу Ахматовой, она была на квартире Блока на Офицерской улице (ныне улица Декабристов) «в одно из последних воскресений тринадцатого года» (16 декабря) — «единственный раз», как сообщается в «Воспоминаниях», когда она была в гостях у поэта: «...я принесла Блоку его книги, чтобы он их надписал. На каждой он написал просто: „Ахматовой — Блок“... А на третьем томе поэт написал посвященный мне мадригал: „Красота страшна, вам скажут...“. У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня».[10] Цикл стихотворений Блока «Кармен» (март 1914 г.) посвящен Л. А. Д. (Любови Александровне Дельмас), прославленной исполнительнице роли Кармен, которой в то время «бредил» Блок. Слова Ахматовой подчеркивают эту полную поглощенность Блока своим чувством к Дельмас, тогда как «мадригал» имеет оттенок значения светского стихотворного комплимента. Ахматова развивает далее эту мысль: «Я и красной розы, разумеется, никогда в волосах не носила. Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро. И в последнюю нашу встречу за кулисами Большого Драматического театра весной 1921 года Блок подошел и спросил меня: „А где испанская шаль?“. Это последние слова, которые я слышала от него».[11]

О предстоящем приходе Ахматовой и ее просьбе надписать книги Блок, очевидно, был предупрежден поэтессой заранее. Свой «мадригал», как показывают черновики, опубликованные В. Н. Орловым,[12] он писал накануне и не сразу нашел его форму. Сохранившиеся наброски представляют опыты, варьирующие

в разных стихотворных размерах основную тему — таинственного и противоречивого обаяния женской красоты:

Прислушиваясь с равнодушьем жадным

Так равнодушно и так жадно
Внимательно и, вместе, равнодушно
Вы внемлете...

Но не так я проста, и не так я сложна
Чтоб забыть, что... дана.

Знаю, многие люди твердить Вам должны,
Что Вы странно красивы и странно нежны.

. . . .

Кругом твердят: «Вы — демон, Вы — красивы».
И Вы, покорная молве,
Шаль желтую накинете лениво,
Цветок на голове.

Размер испанского романсеро в русской переработке (четырехстопные хореи без рифм со строфическим чередованием трех стихов с женским и одного с мужским окончанием) явился неожиданным разрешением этих поисков в направлении испанского «романса» и подсказанного им поэтического образа.

Ответ Ахматовой, написанный в том же «размере романсеро», в сущности, не является ответом в прямом смысле на тему, заданную Блоком, но в форме описания их встречи дается портрет хозяина дома, поэта, параллельный портрету молодой поэтессы в стихотворении Блока. При этом очень характерен контраст художественных методов: романтическую испанскую экзотику Блока Ахматова в своей манере заменила реалистической картиной русской зимы:

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

На этом фоне выступает психологический портрет, тоже реалистический, с глубокой перспективой недоговоренного чувства:

Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

В конце снова возвращается зимний пейзаж, обогащенный психологическим содержанием предшествующего рассказа:

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье,
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

Стихотворение Ахматовой было написано, согласно ее датировке, в январе 1914 г., очевидно в первых числах января: судя по записным книжкам, Блок получил его по почте, вместе с письмом, 7 января («Письмо и стихи от А. А. *Ахматовой*»).[13] Оно успело еще попасть в сборник «Четки» (в марте 1914 г.), но сперва было опубликовано, по желанию Блока, вместе с его испанским «мадригалом», в № 1 за 1914 г. журнала «Любовь к трем апельсинам», где Блок был редактором стихотворного отдела.

Свой новый сборник Ахматова послала Блоку 24—25 марта 1914 г. Блок отвечает ей 26 марта:

Многоуважаемая Анна Андреевна.

Вчера я получил Вашу книгу, только разрезал ее и отнес моей матери. А в доме у нее — болезнь, и вообще тяжело; сегодня утром моя мать взяла книгу и читала не отрываясь: говорит, что не только хорошие стихи, а по-человечески, по-женски — подлинно.

Спасибо Вам.

Преданный Вам Александр Блок.[14]

Для Блока оценка матери означала — высший суд. Это было известно и Ахматовой: иногда она вспоминала об этом впоследствии с некоторым нетерпеливым раздражением.

Дарственный экземпляр сохранился в личной библиотеке Блока в Институте русской литературы АН СССР в Ленинграде $\left(\text{шифр } 94\,\frac{5}{11}\right)$. Он был кратко описан В. Н. Орловым в публикации «Новое об Александре Блоке».[15] На титульном листе — посвящение, обрамляющее печатное заглавие:

Александру Блоку

Четки

Анна Ахматова [16]

«От тебя приходила ко мне тревога
И уменье писать стихи».

Весна 1914 г.
Петербург

Двустишие, вставленное в кавычки, представляет, очевидно, цитату, — однако трудно сказать, откуда: из неизвестного нам стихотворения самой Ахматовой или из другого источника, также

пока не разысканного. Первое более вероятно, так как стихи имеют метрическую форму дольника, неупотребительную в классической поэзии; кавычки встречаются у Ахматовой и в автоцитатах. Стихотворение говорит о старшем поэте как об учителе и вдохновителе младшего.

Стихи Ахматовой Блок прочитал, вслед за матерью, с очень большим вниманием. На страницах его экземпляра имеется, говоря словами В. Н. Орлова, целая система «помет», которые не во всех случаях могут быть однозначно истолкованы, если не подвергнуть, с этой точки зрения, сравнительному рассмотрению многочисленные символические знаки на других книгах библиотеки Блока: кресты, кружки, вертикальные черточки и минусы на полях; строчки, подчеркнутые сплошными или волнистыми чертами. Во всяком случае, насчитывается около 100 таких значков на общее число 82 стихотворений в сборнике.

Перед некоторыми стихотворениями, целиком понравившимися Блоку или поразившими его внимание, карандашом поставлен большой крест. Сюда относятся: с. 13 — «Все мы бражники здесь, блудницы...» (стихотворение, которое поэт рекомендовал Ахматовой прочитать на совместном публичном выступлении); с. 24 — «Не будем пить из одного стакана...»; с. 39 — «Голос памяти (О. А. Глебовой-Судейкиной)»; с. 46 — «Углем наметил на левом боку...» (Ахматова позднее выделяла это произведение из своих ранних опытов); с. 84 — «Отрывок из поэмы» («В то время я гостила на земле...») и немногие другие.

В большинстве случаев сочувственно или критически выделяются отдельные строки или строфы. Так, Блок нетерпеливо отмечает признаки модного у его эпигонов «модернизма», в котором он когда-то был повинен сам. Например, с. 123 («Хорони, хорони меня, ветер...»):

И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.

Блок пишет на полях: «Крайний модернизм, образцовый, можно сказать, „вся Москва“ так писала». Нетерпение его вызывают также так называемые рифмоиды (неточные рифмы), мода на которые когда-то пошла от него самого: с. 52 — *свечей*: *парче* (на полях «не люблю»); или с. 60 — *грехи*: *епитрахиль* (там же — восклицательный знак). Ср. у Блока (преимущественно во втором томе) — усеченные рифмы, обычно женские: *гонит*: *кони*; *стужа*: *кружев* и многие другие; значительно реже мужские (в отличие от примеров у Ахматовой): *мачт* : *трубач*.

По-видимому, к образцам специфически «женского», домашнего стиля, о котором Блок впоследствии с раздражением писал по поводу ранней поэмы Ахматовой «У самого моря» (см. ниже, с. 332), следует отнести с. 33 («Цветов и неживых вещей...»):

А мальчик мне сказал боясь,
Совсем взволнованно и тихо...

С другой стороны, строки, которые Блок выделяет несомненно сочувственно, иногда заставляют нас обратить внимание на еще очень живые и действенные в ее ранних стихах традиции его поэтического искусства, педализируя то блоковское восприятие любовного переживания, в котором, судя по дарственной надписи на «Четках», Ахматова считала себя в какой-то степени ученицей старшего поэта. Ср., например:

С. 67. И звенела и пела отравно
Несказанная радость твоя.

С. 95. — Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

С. 132. И поняла ты, что отравная
И душная во мне тоска.

Однако гораздо удивительнее, что на ряде других страниц книги Блок внимательно отметил такие строки, запомнившиеся уже ее первым читателям, которые представляют специфическую особенность нового, «ахматовского», стиля, — стиля, во многом противоположного романтической манере самого Блока, — точного, вещественного, раскрывающего за неожиданной реалистической подробностью психологическую глубину простого и подлинного человеческого чувства. Ср. из большого числа примеров:

С. 58—59. Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
. . . .
В этом сером будничном платье,
На стоптанных каблуках...

С. 61. А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

С. 79. И в косах спутанных таится
Чуть слышный запах табака.

С. 100. Только в спальне горели свечи
Равнодушно желтым огнем.

С. 103. А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Блок обратил внимание и на пейзажи Ахматовой, также созданные в чуждой ему самому и новой для русской поэзии того времени реалистической манере, как обязательный ассоциативный фон душевного переживания, но без видимой связи с ним, которая порождалась у символистов снятием грани между объективной действительностью и субъективным чувством, между природой и душой поэта. Ср. из подчеркнутых примеров:

С. 51. Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом желтую муть.

С. 96. **Ива на небе пустом распластала**
Веер сквозной.

С. 108 На стволе корявой ели
Муравьиное шоссе.

Наконец, для общественных настроений Блока характерно, что он заметил те редкие в поэзии молодой Ахматовой социальные мотивы, которые были близки ему самому.

Ср. мотив социального осуждения в описании помещичьей идиллии Слепнева (с. 45):

И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

Ахматова записала позднее в своих воспоминаниях о Слепневе: «Бабы выходили в поле в домотканых сарафанах, и тогда старухи и топорные девки казались стройнее античных статуй» (ср. картины З. Е. Серебряковой, относящиеся к тому же времени).

Или в той же деревенской обстановке мотив социальной жалости, подсказанный в «Песенке» (с. 116) народными плачами о жестокой женской доле:

Вижу, девочка босая
Плачет у плетня.

Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды...

В позднейшей редакции стихотворения (с 1940 г.) мотив этот был усилен и получил личный характер в новой заключительной строфе:

Будет камень вместо хлеба
Мне наградой злой.

К критике творчества молодой Ахматовой Блок вернулся еще раз в письме, содержащем отзыв о ее поэме «У самого моря» (1914). Отдельный оттиск из журнала «Аполлон» (1915, № 3) был получен по почте с дарственной надписью: «Александру Блоку — Анна Ахматова. 27 апреля 1915. Царское Село». Оттиск сохранился в Институте русской литературы АН СССР в библиотеке Блока $\left(\text{шифр } 94\frac{5}{12}\right)$, в отличие от экземпляра «Четок» он пометок не имеет. По-видимому, он был отправлен Ахматовой не сразу, потому что Блок отвечает 14 марта 1916 г., судя по тексту ответа — непосредственно после получения подарка. Письмо написано тепло и с видимой симпатией к молодому автору, но вместе с тем откровенно, строго и авторитетно, с дружески развернутыми критическими замечаниями по поводу того, что представлялось ему заслуживающим критики:

Многоуважаемая Анна Андреевна.

Хотя мне и очень плохо, ибо я окружен болезнями и заботами, все-таки мне приятно Вам ответить на посылку Вашей поэмы. Во-первых,

поэму ужасно хвалили разные люди и по разным причинам, хвалили так, что я вовсе перестал в нее верить. Во-вторых, много я видел сборников стихов авторов «известных» и «неизвестных»; всегда почти — посмотришь, видишь, что, должно быть, очень хорошо пишут, а мне все не нужно, скучно, так что начинаешь думать, что стихов вообще больше писать не надо; следующая стадия, что я стихов не люблю; следующая — что стихи вообще — занятие праздное; дальше — начинаешь уже всем об этом говорить громко. Не знаю, испытали ли Вы такие чувства; если да, — то знаете, сколько во всем этом больного, лишнего груза.

Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого — отрадного, *свежего,* как сама поэма. Все это — несмотря на то что я никогда не перейду через Ваши «*вовсе* не знала», «у *самого* моря», «*самый* нежный, *самый,* кроткий» (в «Четках»), постоянные «*совсем*» (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). Тоже и «сюжет»: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. Но все это — пустяки, поэма настоящая, и Вы — настоящая. Будьте здоровы, надо лечиться.

Преданный Вам Ал. Блок.[17]

Замечания Блока по поводу романтического «сюжета» ранней поэмы Ахматовой понятны в устах автора, который сам от романтической «экзотики» своих ранних стихов «с десятью неизвестными» переходил к «Ямбам» и «Возмездию» с их правдивым и жестким социальным реализмом. Сложнее вопрос об оценке поэтической лексики Ахматовой. Эта «женская» лексика имеет намеренно интимный, домашний, разговорный характер (ср. еще отмеченное выше в «Четках», с. 33: «*совсем* взволнованно и тихо»). Она является одним из специфических для молодой Ахматовой поэтических средств, далеких Блоку во все периоды его творчества, и неизбежно должна была восприниматься им, в особенности при частом повторении, не как простота, а как манерность и наивничание. Впрочем, специфически «женской» эта манера, по-видимому, стала уже после «Четок», у многочисленных в то время подражательниц Ахматовой. Интересно отметить, что заглавие «У *самого* моря», неприятно задевшее Блока, восходит к «Сказке о рыбаке и рыбке», вдохновившей Ахматову на ее поэму:

Жил старик со своею старухой
У *самого* синего *моря*. . .

Позднее, может быть вспоминая критику Блока, Ахматова ограничивалась в собраниях своих стихотворений перепечаткой первых двадцати четырех строк поэмы — картины южного моря, на фоне которой развертывается сюжет, и вольной жизни «приморской девчонки».[18]

В последний раз, единственный раз печатно, Блок высказался о поэзии Ахматовой в известной полемической статье «„Без божества, без вдохновенья“. (Цех акмеистов)», направленной против Н. С. Гумилева и его школы.[19] Статья была написана в апреле 1921 г., незадолго до смерти Блока, и впервые напеча-

тана в 1925 г., когда обоих противников не было в живых. В начале своего творческого пути Ахматова входила в Цех поэтов (1912—1915) и в вышедшую из его состава поэтическую группу акмеистов. Но во втором цехе, возрожденном Гумилевым в 1919 г., она, после расхождения со своим мужем, уже не участвовала. В новом цехе значительно больше, чем в старом, господствовали принципы эстетического формализма, эпигонской «неоклассической» поэтической техники, поддерживаемые формалистической критикой собственного мастерства на собраниях цеха и в рецензиях. В цехе появились новые поэты, в большинстве — ученики и подголоски своего учителя. Поэзия Ахматовой, классическая по своей природе и по своим традициям, была чужда внешней классицистической стилизации. Классицизм был для нее, по меткому выражению женевского профессора Окутюрье, в той же мере этической категорией, как и эстетической, связанной с внутренним строем души (в особенности, в «Белой стае»).

Против эстетического формализма «цеха акмеистов» (как исторически не совсем точно выражается Блок) направлена его последняя статья, являющаяся в известном смысле поэтическим завещанием. В гневной и иронической форме поэт вступается за права истинной поэзии, которая никогда не была в России «искусством для искусства», но была тесно связана со всем «единым мощным потоком» русской национальной культуры, с «философией, религией, общественностью, даже — политикой». Но, отвергая плоский формализм в теории и практике глубоко враждебного ему поэтического направления, Блок отказывается причислить к нему Ахматову, о которой говорит с прежней теплой симпатией. «Настоящим исключением среди них, — пишет он, — была Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя „акмеисткой“; во всяком случае, „расцвета физических и духовных сил“ в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти».

Последняя мысль была выдвинута Блоком в полемических целях: литературные вожди акмеизма ратовали в своих теоретических выступлениях за «мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь», который они называли «адамизмом». Ахматова, вероятно, признала бы определение своей поэзии как «усталой», «болезненной» и «женской», по меньшей мере, односторонним, в особенности учитывая все направление ее развития с конца 30-х годов. Из ранних отзывов о своих стихах она в особенности ценила статью Н. В. Недоброво, который назвал ее «сильной» и в стихах ее угадал «лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную».[20]

В «Поэме без героя», в царскосельской идиллии, посвященной памяти Н. В. Недоброво, эта мысль запечатлена в таких словах:

Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?[21]

3

Много лет тому назад, в 1920 г., когда противоположности живого литературного процесса были заметнее современнику, чем сходства, мне пришлось сопоставить два стихотворения Блока и Ахматовой, написанные на аналогичную тему — любовной встречи в ресторане, — как пример «двух направлений современной лирики», полярно противоположных по своему творческому методу.[22] В стихотворении Блока «В ресторане» («Никогда не забуду (он был, или не был, Этот вечер)...») случайная встреча с незнакомой женщиной получает значение романтической необычайности, единственности, исключительности. Это впечатление создается и образом зари в начале и в конце стихотворения, обычно сопутствующей как символический фон появлению Незнакомки, но в этот период его творчества — всегда желтой, дымной, больной; и самым образом Незнакомки, преображенным романтической метафоризацией: «Ты рванулась движеньем испуганной птицы, Ты прошла, словно сон мой, легка...»; и, наконец, приподнято торжественным обращением к ней:

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, аи.

Для идеалистического восприятия мира характерно колебание сознания поэта: «...он был или не был, Этот вечер...»; характерна и неопределенность локализации переживания: «Где-то пели смычки о любви», «...что-то грянули струны». Музыкальное воздействие создается повторениями, ритмико-синтаксическим параллелизмом полустиший и аллитерацией начальных звуков и слогов:

И вздохнули духи, задремали ресницы.
Зашептались тревожно шелка.

В заключительных стихах оно подчеркнуто намеренно назойливым бренчанием внутренних рифм:

А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

Если Блок изображает в своем стихотворении случайную встречу в ресторане с незнакомой женщиной как событие, полное для него бесконечного, таинственного значения, то стихотворение Ахматовой «Звенела музыка в саду...» говорит о простой, обычной жизненной встрече, хотя и субъективно для нее значи-

тельной. Это первое свидание героини с любимым: она узнает, что он ее не любит и никогда не полюбит, он только — «верный друг». Переживание этой встречи опосредствовано бытовыми подробностями, необычными по теме для традиционной «высокой» поэзии, но четко запомнившимися во всех мелочах: «Свежо и остро пахли морем На блюде устрицы во льду». Фон действия точно локализован: отдаленные скрипки поют не «где-то», а «за стелющимся дымом». Точной локализации звуков соответствует точное обозначение их эмоционального содержания, ассоциативно связанного с состоянием души героини: «Звенела музыка в саду Таким невыразимым горем...». Образ любимого лишен романтической идеализации, его метафорическое преображение полностью отсутствует, но зато в нем ясно выступают знаменательные для развития сюжета психологические черты:

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

И дальше:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

И все же, несмотря на принципиальное различие творческого метода, стихотворения эти в каком-то смысле связаны между собой — не только «современной» темой любовной встречи в ресторане, своеобразным «урбанистическим» фоном, на котором выступают отдельные сходные детали («голоса скрипок»), но и трудноопределимыми общими чертами времени, которые сама Ахматова позднее сумела воплотить как художник в восставших из прошлого образах поэмы «Девятьсот тринадцатый год», где Блоку было отведено первое место, как самому замечательному поэтическому выразителю своей эпохи. Можно было бы сказать, что Блок разбудил музу Ахматовой, как она о том сказала в дарственной надписи к «Четкам»; но дальше она пошла своими путями, преодолевая наследие блоковского символизма.

Существование для Ахматовой с молодых лет «атмосферы» и традиции поэзии Блока подтверждается наличием в ее стихах довольно многочисленных реминисценций из Блока, в большинстве, вероятно, бессознательных.

В литературе уже отмечалась перекличка с Блоком в стихотворении, где, при всем различии темы, Блоком подсказана общая синтаксическая структура строфы («Тот город, мной любимый с детства...», 1929).

У Ахматовой:

Но с любопытством иностранки,
Плененной каждой новизной,
Глядела я, как мчатся санки,
И слушала язык родной.

Ср. у Блока («Вновь оснеженные колонны...», 1909):

Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра,
Безлюдность низких островов.

«Мчатся санки» в стихотворении Ахматовой, может быть, также связано с темой стихотворения Блока — поездкой с возлюбленной на санях в зимнюю ночь на острова Невской дельты.

В отличие от этой формальной переклички мы находим и случаи материального заимствования образа.

«Золотые трубы осени» — индивидуальная метафора, характерная для поэтического стиля второй книги Блока («Пляски осенние», 1905):

И за кружевом тонкой березы
Золотая запела *труба.*

Ср. у Ахматовой в стихотворении «Три осени» (1943):

И *труб золотых* отдаленные марши
В пахучем тумане плывут...

На этом фоне выступают и другие соответствия: *пляски* осени (Блок) — *танец* (Ахматова); рифмы (очень шаблонные) — *березы* : *слезы.*

Ахматова:

И первыми в танец вступают *березы,*
Накинув сквозной убор,
Стряхнув второпях мимолетные *слезы*
На соседку через забор.

Блок:

Улыбается осень сквозь *слезы*
. . . .
И за кружевом тонкой *березы...*

Рядом с этим, однако, у Ахматовой другие сравнения, характерные для ее индивидуальной реалистической образности: «...листья летят, словно клочья тетрадок»; «Мрачна, как воздушный налет». Совершенно различна и композиция стихотворений: у Ахматовой шесть строф (для нее необычно большое число!) содержат три последовательно сменяющих друг друга картины природы («Три осени»); «Пляски осенние» Блока («Волновать меня снова и снова...») насчитывают одиннадцать строф, образующих единый поток нарастающего лирического переживания.

Другое стихотворение позднего времени «Слушая пение...» (1961) [23] неожиданно возвращает нас в передаче музыкальных переживаний к мощному, иррациональному порыву лирики Блока.

Певица Галина Вишневская исполняет «Бразильскую бахиану» композитора Вилла-Лобоса:

Женский голос как ветер несется,
Черным кажется, влажным, ночным...

Эта смелая метафоричность завершается видением почти экстатическим, в манере, характерной для некоторых поздних образцов любовной лирики Ахматовой («Cinque», «Полночные стихи»):

И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.

Здесь неожиданная перекличка с Блоком, по существу, с одним из его наиболее памятных стихотворений, экстатическим и исступленным, открывающим собою третий том его лирики («К Музе», 1912):

И *такая влекущая сила,*
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...

Пророческим оказалось стихотворение Блока из цикла «Пляски смерти» (1912—1914), написанное накануне первой мировой войны (7 февраля 1914 г.), — одно из наиболее острых в его лирике того времени по своей социально-политической теме:

Вновь богатый зол и рад,
Вновь унижен бедный.

Последние две строфы звучали так:

Все бы это было зря,
Если б не было царя,
    Чтоб блюсти законы.

Только не ищи дворца,
Добродушного лица,
    Золотой короны.

Он — с далеких пустырей
В свете редких фонарей
    Появляется.

Шея скручена платком
Под дырявым козырьком
    Улыбается.

Стихотворение было впервые напечатано в «Русской мысли», 1915, № 12 (первоначальный набросок — октябрь 1913 г.), без

двух последних строф, опущенных по цензурным условиям. Строфы эти были восстановлены поэтом по рукописи в третьем томе издания 1921 г. Однако, по свидетельству записных книжек, Блок читал стихотворение на литературных вечерах в январе 1918 г., очевидно, целиком, в форме, соответствовавшей революционным настроениям этих лет.[24]

Стихотворение Ахматовой, сходное по теме и первоначально озаглавленное «Встреча», потом «Призрак», было написано зимой 1919 г. и впервые опубликовано в сборнике «Anno Domini» (1921). И здесь образ царя появляется в свете «зажженных рано фонарей», и страшный взгляд «пустых светлых глаз» означает смерть. Для поэтической манеры ранней Ахматовой особенно характерна вторая строфа с ее конкретной и точной поэтической образностью и (во втором стихе) психологической перспективой настигающей гибели:

> И, ускоряя ровный бег,
> *Как бы в предчувствии погони,*
> Сквозь мягко падающий снег
> Под синей сеткой мчатся кони.

Стихотворение Блока представляет жесткий и обличительный политический лубок, напоминающий сатирические журналы 1905 г. В «пастельной» манере Ахматовой элемент политической сатиры и обличения отсутствует. Эта «встреча» открывает в ее творчестве серию созданных с середины 20-х годов картин дореволюционного Царского Села, скорее элегических, чем в прямом смысле обличительных — образов старого мира, ставшего миром призраков, исторически осужденного и обреченного на гибель (ср. в особенности отрывки из незаконченной «царскосельской поэмы» «Русский Трианон», 1925—1940).[25]

По-видимому, воспоминание Ахматовой о «встрече» было откликом на пророческое видение Блока, но сказать об этом с уверенностью невозможно. Впрочем, оно и не так существенно: черты общего внутреннего сходства при глубоких индивидуальных отличиях могли быть порождением общей исторической и художественной атмосферы эпохи.

Но и реальные генетические связи не всегда лежат на поверхности. Характерно, что Блок, разбирая поэму «У самого моря», не почувствовал ее связей со своим собственным творчеством, о которых позднее неоднократно рассказывала поэтесса. На первый взгляд, поэма эта по своему заглавию, сказочному фону, народному повествовательному стилю и стихотворной форме вполне разъясняется сопоставлением со «Сказкой о рыбаке и рыбке» Пушкина. Однако Ахматова в своих воспоминаниях указала на «Итальянские стихи» Блока («Венеция», 1) как на прямой творческий источник своего поэтического вдохновения:

«А не было ли в „Русской мысли“ 1914 стихов Блока?[26] Что-то вроде:

С ней уходил я в море,
С ней забывал я берег

(Итал‹ьянские› стихи)

О... парус
в дали
Идет... от вечери
Нет в сердце крови
...стеклярус
...и на шали

Но я услышала:

Бухты изрезали
Все паруса убежали в море

Это было в Слепневе в 1914 в моей комнате...».

Этот пример представляет исключительный интерес для психологии творчества. При всей своей прекрасной памяти Ахматова, когда писала свои воспоминания почти через 50 лет после событий, могла вспомнить только основные музыкально-поэтические мотивы, послужившие толчком для ее творчества и настроившие ее па описание южного моря как фона любви романтической девушки.

Ср. у Блока:

Венеция

1

С ней уходил я в море,
С ней покидал я берег,
С нею я был далёко,
С нею забыл я близких...

О, красный парус
В зеленой дали!
Черный стеклярус
На темной шали!

Идет от сумрачной обедни,
Нет в сердце крови...
Христос, уставший крест нести...

Адриатической любови —
Моей последней —
Прости, прости!

При внимательном чтении можно, вероятно, обнаружить еще ряд таких же признаков бессознательного действия творческой памяти, художественного «заражения», которое никак не следует рассматривать с традиционной точки зрения как механическое «заимствование». В свое время неоднократно отмечали сходную творческую перекличку молодой Ахматовой с Иннокентием Анненским, которого акмеисты почитали как своего учителя. Существеннее отметить наличие в зрелом творчестве Ахматовой некоторых основных тем блоковской поэзии, разумеется — в свойственном ей идейном и художественном преломлении.

Такова тема «потерянного поколения», занимающая важное место в творчестве позднего Блока, в стихах его третьей книги, — поколения, жившего между двух войн (имеются в виду русско-японская и германская) и в «глухой» период политической реакции после крушения революции 1905 г. Так, например, стихотворение «Рожденные в года глухие...» написано 8 сентября 1914 г., в первые дни мировой войны. Оно отражает глубокий кризис общественного самосознания Блока, который привел его после 1917 г. в лагерь революции:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, боже, боже,
Да у́зрят царствие твое!

О судьбе своего «поколения» Ахматова говорит наиболее полно в поэтических образах поэмы «Девятьсот тринадцатый год», о которой будет сказано ниже. Более лично, в сконцентрированной лирически обобщенной форме, трагическая тема «потерянного поколения» звучит в ее стихотворении «De profundis...». Оно написано одновременно с первой редакцией поэмы (23 марта 1944 г., Ташкент) и перекликается по теме с произведением Блока. «Две войны» у Ахматовой, в отличие от Блока, — первая и вторая мировые войны.

De profundis... Мое поколенье
Мало меду вкусило. И вот
Только ветер гудит в отдаленьи,
Только память о мертвых поет.
Наше было не кончено дело,
Наши были часы сочтены,
До желанного водораздела,
До вершины великой горы,
До неистового цветенья
Оставалось лишь раз вздохнуть...
Две войны, мое поколенье,
Освещали твой страшный путь.

Ощущение близости трагического конца, угрожающего мнимому спокойствию и уюту обывательского существования, сопро-

вождало у Блока в предреволюционные годы владевшее им сознание неминуемой социальной катастрофы. «Так или иначе — мы переживаем страшный кризис, — писал он в декабре 1908 г. в статье «Стихия и культура». — Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в *сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*».[27] Этот пророческий страх перед грядущим нашел наиболее яркое выражение в известном стихотворении «Голос из хора» (6 июня 1910—27 февраля 1914):

Как часто плачем — вы и я —
Над жалкой жизнию своей!
О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней!
. . . .
Будьте ж довольны жизнью своей,
  Тише воды, ниже травы!
О, если б знали, дети, вы
  Холод и мрак грядущих дней!

Стихотворение Блока было опубликовано впервые в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 1). Слыхала ли его Ахматова раньше (в 1914—1915 гг.) в чтении Блока, сказать трудно, но сходная тема прозвучала и в ее творчестве:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

Стихотворение это, как Ахматова рассказывала впоследствии, было создано в апреле—мае 1915 г., когда она шла, чтоб навестить мужа после его ранения на фронте, в госпиталь работников искусств. Она сомневалась, печатать ли его или нет, так как оно представляло «отрывок» (в эту пору коротенькие, по видимости — незаконченные стихотворения казались Ахматовой недостойными печати). Позднее она опубликовала его, поместив в начале «Белой стаи», и даже называла лучшим из своих ранних стихов.

Вопросу о дате знакомства Ахматовой со стихотворением Блока мы не будем придавать в этом случае решающего значения. Важнее — самый факт творческой переклички двух поэтов, сходство темы: роднящее их ощущение зыбкости привычного жизненного уклада в его мнимом благополучии и предчувствие грядущих общественных и личных бед — у Ахматовой в форме более интимной, простой и персональной, у Блока — с перспективой философско-исторической и с пророческой интонацией.

4

Той же темой трагической судьбы «поколения» и суда над ним с точки зрения истории объединены незаконченная поэма Блока «Возмездие» (1910—1921) и «триптих» Ахматовой «Поэма без героя», точнее — его первая часть «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть» (1940—1962).

В поэме Блока «возмездие» постигает героя за грехи предков, переходящие из поколения в поколение, и за то, что он сам в своей психологии и в своем социальном существовании унаследовал эти грехи — мертвящий эгоизм (почти «байронический» в образе отца), антигуманизм, отрыв от «ближних» и прежде всего — от своего народа. Но, поскольку поэт оставил свое произведение незаконченным, не сумев преодолеть противоречия между классической, пушкинской формой и романтическим замыслом, мы не можем судить с полной достоверностью ни об этом замысле в целом, ни о конкретных возможностях его выполнения.

В поэме Ахматовой перед внутренним взором поэтессы, погруженной в сон, застигший ее перед зеркалом за новогодним гаданьем, проходят образы прошлого, тени ее друзей, которых уже нет в живых («Сплю — Мне снится молодость наша»). Они спешат в маскарадных костюмах на новогодний бал. В сущности, это своего рода пляска смерти:

Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива?

Мы вспоминаем «Пляски смерти» Блока, в особенности стихотворение «Как тяжко мертвецу среди людей Живым и страстным притворяться!», с его зловещей концовкой:

В ее ушах — нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.

Ср. у Ахматовой:

Вижу *танец* придворных *костей*...

Тем самым звучит тема, проходящая через все восприятие исторического прошлого в поэме: изображая «серебряный век» во всем его художественном блеске и великолепии (Шаляпин и Анна Павлова, «Петрушка» Стравинского, «Саломея» Уайльда и Штрауса, «Дориан Грей» и Кнут Гамсун), Ахматова в то же время производит суд и произносит приговор над собою и своими современниками. Ее не покидает сознание роковой обреченности окружающего ее мира, ощущение близости социальной катастрофы, трагической «расплаты» («Все равно подходит расплата») — в смысле блоковского «возмездия»:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий *гул*,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

«Над городами стоит *гул*, в котором не разобраться и опытному слуху, — писал Блок еще в 1908 г. в своем известном докладе «Народ и интеллигенция», — такой *гул*, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание».[28] После Октябрьской революции (9 января 1918 г.) поэт снова говорит о «грозном и оглушительном *гуле*, который издает поток... Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».[29] К этому гулу он прислушивался, когда писал «Двенадцать»: «...во время и после окончания „Двенадцати" я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (1 апреля 1920 г.).[30]

Ахматова жила под впечатлением того же акустического образа, подсказанного словами Блока о подземном гуле революции. С образами «Возмездия» связаны непосредственно и стихи, завершающие приведенный отрывок торжественным и грозным видением новой исторической эпохи:

А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Ср. у Блока в начале его поэмы проникнутую глубокой безнадежностью, характерной для него в годы безвременья, философскую и социально-историческую картину смены тех же двух веков:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!

И дальше:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее бури мгла.
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Пейзажным фоном поэмы Ахматовой, образный смысл которого вполне очевиден, являются зимний заснеженный Петербург, снежная вьюга за тяжелыми портьерами шереметевского дворца («Фонтанного дома»), где происходит новогодний маскарад. В первой главе эта тема едва намечена:

За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна — и длится, длится
Петербургская чертовня...
В черном небе звезды не видно,

Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, пряна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

В прозаическом введении к главе второй, изображающей «спальню Героини»: «*За мансардным окном арапчата играют в снежки. Метель. Новогодняя полночь*». И дальше стихи:

Видишь, там, за выогой крупчатой
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню?

В главе третьей занавес наконец раздвигается и открывается картина морозной зимней ночи с характерными для дореволюционного Петербурга кострами, разведенными на площадях:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью
По Неве иль против теченья...

В главе четвертой влюбленный корнет, полный отчаяния, выбегает на улицу. «*Угол Марсова поля... Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спаса на Крови. На поле за метелью призрак дворцового бала*» (в более ранней редакции: «*Зимнедворского бала*»):

Ветер, полный балтийской соли,
Бал метелей на Марсовом поле
И невидимых звон копыт...

Следует сцена самоубийства.

Образ снежной вьюги был хорошо известен современникам Ахматовой из лирики Блока, начиная со стихотворений второго тома, объединенных в разное время в сборники «Снежная маска» (отдельное издание — 1907), «Земля в снегу» (1908), «Снежная ночь» (1912). Как символ стихийной страсти, вихря любви, морозного и обжигающего, он развертывается в любовной лирике Блока в этот период в длинные ряды метафорических иносказаний, характерных для его романтической поэтики. В дальнейшем те же символы, более сжатые и сконцентрированные, переносятся поэтом на восприятие России — Родины как возлюбленной, ее мятежной, буйной красоты и ее исторической судьбы:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна.

Отсюда они перекидываются в «Двенадцать», поэму о революции как о мятежной народной стихии, превращаясь из «ланд-

шафта души» в художественный фон всего действия, реалистический и в то же время символически знаменательный.

В списке утраченных произведений, сохранившемся в библиографических записях Ахматовой, под № 1 упоминается «либретто балета „Снежная маска“. По Блоку, 1921». Либретто было написано для балета А. С. Лурье, приятеля А. А. Ахматовой, молодого тогда композитора-модерниста, позднее эмигрировавшего за границу. В своих заметках Ахматова упоминает, что читала свой сценарий поэту В. Ходасевичу, позднее также эмигрировавшему из Советского Союза («на Сергиевской ул., 7»). Отношение Ахматовой к этой лирической поэме Блока было, по-видимому, двойственным. По сообщению Д. Е. Максимова, она усматривала в ней немало «звездной арматуры», т. е. безвкусия, характерного, по ее мнению, для модернистского искусства начала XX в.[31]

С другой стороны, произведение Блока два раза упоминается Ахматовой в оставшихся неиспользованными прозаических материалах к поэме (отрывки задуманного в 1959—1960 гг. «балетного сценария»). В одном случае — это набросок сцены, характеризующей художественные вкусы эпохи: «Ольга (т. е. героиня, Глебова-Судейкина, — *В. Ж.*) в ложе смотрит кусочек моего балета „Снежная маска“...». Там же — другой набросок, лишь частично соответствующий печатному началу главы третьей: «Арапчата раздвигают занавес и... вокруг старый город Питер. Новогодняя, почти андерсеновская метель. Сквозь нее — виденье (можно из «Снежной маски»). Вереница экипажей, сани...». Еще один отброшенный вариант, заслуживающий внимания: «Вьюга. Призраки в вьюге (может быть, даже — двенадцать Блока, но вдалеке и неясно)».

И здесь образы Блока присутствовали в воображении поэтессы как «атмосфера эпохи», но они остались как бы за кулисами. Отсутствует «звездная арматура» Блока — безудержный разгул романтических метафор. Сохраняются мотивы снежной вьюги за плотными занавесями дворцового зала, столь важные в идейно-художественном значении, но описание сведено к минимуму отобранных, сжатых и точных деталей, на которые, при всем их реализме, падает фантастический отсвет «петербургской гофманианы» («звон копыт» Медного всадника на Марсовом поле и призрак «зимнедворского» бала).

С Блоком связан и основной любовный сюжет поэмы Ахматовой, воплощенный в традиционном маскарадном треугольнике: Коломбина—Пьеро—Арлекин. Биографическими прототипами, как известно, были: Коломбины — приятельница Ахматовой, актриса и танцовщица О. А. Глебова-Судейкина (жена художника С. Ю. Судейкина); Пьеро — молодой поэт, корнет Всеволод Князев, покончивший с собой в начале 1913 г., не сумев пережить измену своей «Травиаты» (как Глебова названа в первой редакции поэмы); прототипом Арлекина послужил Блок. Этот любовный треуголь-

ник в качестве структурной основы маскарадной импровизации получил особенно большую популярность благодаря лирической драме Блока «Балаганчик» (1906), поставленной В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской (1906—1907) и вторично, спустя несколько лет, в зале Тенишевского училища накануне мировой войны (апрель 1914 г.). Однако к тому времени стереотипные фигуры театра масок в его французском варианте сделались уже предметом художественной моды в искусстве русских модернистов вместе с образами французской живописи и театра XVIII в. (К. С. Сомов, А. Н. Бенуа, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин и др.). Напомним, что в балете И. Стравинского «Петрушка», о котором упоминает Ахматова, выступают те же три действующих лица: Балерина—Петрушка—Арап (при этом Петрушка не в традиционной роли, присущей ему в народном балаганном театре, а как русский лирический Пьеро).

Сама Ахматова называет свою героиню «Коломбиной десятых годов», объясняя в своих заметках, что задумала ее не как индивидуальный портрет, а как собирательный образ женщины того времени и того круга. Интересны воспоминания по этому поводу современника, актера и режиссера А. А. Мгеброва, ученика В. Э. Мейерхольда: «... Глебова-Судейкина была, между прочим, одной из самых замечательных Коломбин. По всем своим данным она действительно чрезвычайно подходила для этого образа: изящная, необыкновенно хрупкая, утонченная и своеобразно красивая»; «Все женщины нашего подвала (художественного кабаре «Бродячая собака», — *В. Ж.*), по мановению волшебного жезла доктора Дапертутто, превратились в Коломбин, юноши, которых могли любить Коломбины, — в Арлекинов, энтузиасты же и мечтатели — в бедных и печальных, Пьеро... В вихре Коломбин и Пьеро тогда упоительно носились все».[32]

В своих довольно посредственных стихах, напечатанных уже после его смерти,[33] Князев неоднократно называет предмет своей любви (Глебову) — Коломбиной, а себя — ее Пьеро.

Так жизнь и искусство «девятьсот тринадцатого года» сложным образом переплетаются в творческом воспоминании Ахматовой, но жизнь нередко принимает формы, подсказанные поэтической традицией.

Такова, например, сцена на Марсовом поле, предшествующая трагическому финалу:

Он за полночь под окнами бродит,
　　На него беспощадно наводит
　　　　Тусклый луч угловой фонарь, —
И дождался он. Стройная маска
　　На обратном «Пути из Дамаска»
　　　　Возвратилась домой... не одна!

Ср. в аналогичной ситуации *под фонарем* сцену похищения Коломбины Арлекином в «Балаганчике»:

Я стоял меж двумя фонарями
И слушал их голоса,
Как шептались, закрывшись плащами,
Целовала их ночь в глаза.

И свила серебристая вьюга
Им венчальный перстень-кольцо,
И я видел сквозь ночь — подруга
Улыбнулась ему в лицо.

Ах, тогда в извозчичьи сани
Он подругу мою усадил!..

Выступая в роли Арлекина в любовном треугольнике, Блок вводится в «Девятьсот тринадцатый год» как символический образ эпохи, «серебряного века во всем его величии и слабости» (говоря словами Ахматовой), — как «человек-эпоха», т. е. как выразитель своей эпохи. Развертывание этого образа произошло в поэме не сразу. В первой редакции даны лишь ключевые строки к образу романтического демона, объединяющего крайности добра и зла, идеальных взлетов и страшного падения:

На стене его тонкий профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?

В первоначальной версии неясно даже, является ли он счастливым соперником драгуна — Пьеро. Сцена их встречи до 1959 г. читалась так:

...с улыбкой жертвы вечерней
И бледней, чем святой Себастьян,
Весь смутившись, глядит он сквозь слезы,
Как тебе протянули розы,
Как соперник его *румян*.[34]

«*Румяный*» соперник — эпитет вряд ли подходящий для Блока, тем более в его роли демонического любовника. Однако лишь в 1962 г. появились опознавательные строчки:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале...

И тогда же эпитет «румян» был заменен нейтральным:

Как соперник его *знаменит*.

Отрывок о Блоке в окончательной редакции расширен добавлением восемнадцати стихов, слагавшимся постепенно:

1956: Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:

Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все — таинственно в пришлеце.

1962: Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале,
Или все это было сном?

С мертвым сердцем и с мертвым взором
Он ли встретился с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?

1956: И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы, —

И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты-Невы.

Первая строфа, примыкая к предшествующей, развивает образ романтического героя — «демона». Остальное состоит из четырех полустроф, содержащих последовательные аллюзии на четыре известных стихотворения Блока, из которых два — из цикла «Страшный мир», имевшего для творчества Ахматовой, как мы видели, особенно большое значение.

Первая, наиболее ясная («В ресторане», 1910), не требует дальнейших разъяснений. Вторая связана со стихотворением «Шаги Командора» (1910—1912). Третья является перифразой посвящения Андрею Белому («Милый брат! Завечерело...», 1906):

Словно мы — в пространстве новом,
Словно — в новых временах.

Четвертая отдаленно перекликается со стихотворением «Вновь оснеженные колонны...» (1909), посвященным В. Щеголевой и изображающим поездку на острова

Там, у устья Леты-Невы.

Для общей концепции образа Блока и всей эпохи в целом особенно знаменательно включение стихотворения «Шаги Командора» в эту цепь аллюзий. В стихотворении, изображающем осужденного на гибель Дон-Жуана, «изменника» романтическому идеалу единственной и вечной любви, звучит тот же мотив надвигающегося «возмездия»:

Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье *петуха*.
Чтó изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены...

Ср. неслучайный отголосок этого мотива в поэме Ахматовой:

Крик *петуший* нам только снится...

«Блок ждал Командора», — записала Ахматова в своих материалах к поэме: это ожидание — также признак людей ее «поколения», обреченных погибнуть вместе со старым миром и чувствующих приближение грядущей гибели. Не случайно и Коломбина, как сообщается в прозаическом введении к главе второй, некоторым кажется «Донной Анной (из «Шагов Командора»)». Перекличка эта явственно начинается уже в предпосланном всей поэме «Девятьсот тринадцатый год» эпиграфе из оперы Моцарта «Дон-Жуан», в которой гибель ветреного и распутного любовника впервые, по крайней мере музыкальными средствами, изображена как романтическая трагедия:

Di rider finirai
Pria dell aurora.

‹Ты перестанешь смеяться раньше, чем взойдет заря (*итал.*)›

Нам не представляется возможным останавливаться здесь на своеобразной структуре «Поэмы без героя» как художественного целого, в котором многочисленные эпиграфы из поэтов современных и классических, цитаты откровенные и полускрытые, аллюзии всякого рода вплетены в сложную ткань произведения, воссоздающего историческую эпоху как современность поэта в прошлом и как воспоминание в настоящем. В связи с этим и место Блока в поэме — особое, он — ее герой, как высшее воплощение своей эпохи («поколения»), и в этом смысле присутствует в ней цитатно, своими произведениями; он в значительной степени определил своим творчеством атмосферу поэмы и в то же время кое в чем и собственное творчество Ахматовой. С этой атмосферой связаны многочисленные, более близкие или более отдаленные переклички с его поэзией («аллюзии»). Но нигде мы не находим того, что критик старого времени мог бы назвать «заимствованием»: творческий облик Ахматовой остается совершенно непохожим на Блока даже там, где она трактует близкую ему тему.

Это видно и в композиционной (жанровой) структуре «Поэмы без героя» («Триптиха») как художественного целого, и его первой части — «Девятьсот тринадцатый год». Рассуждая об этой «петербургской повести» в «Решке» (второй части поэмы), Ахматова в иронической форме указывала на «столетнюю чаровницу» — «романтическую поэму начала XIX века» (в России созданную Пушкиным в его южных поэмах) — как на свой жанровый образец. Сравнение это понятно не сразу: возможно, что поэтесса имела в виду новую форму повествования, окрашенного индивидуальным лирическим чувством поэта и в значительной степени драматизованного. Однако вопрос о современном типе «романтической поэмы» не мог быть решен механическим подражанием старым образцам: он требовал современных решений. В разговоре, записанном Д. Хренковым в ноябре 1965 г., Ахматова

говорила по этому поводу: «... в представлении многих поэма как жанр очень канонизирована. А с поэмой происходят вещи поразительные. Вспомним первую русскую поэму „Евгений Онегин". Пусть нас не смущает, что автор назвал ее романом. Пушкин нашел для нее особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа и интонация, так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии. А вышел „Евгений Онегин" и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской „разработкой", терпел неудачу. Даже Лермонтов, не говоря уже о Баратынском. Даже позднее Блок — в „Возмездии". И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился „Мороз, Красный нос". Понял это и Блок, услыхав на улицах Петрограда, новые ритмы, новые слова. Мы сразу увидели это в поэме „Двенадцать". Это же следует сказать и о поэмах Маяковского... Я убеждена, что хорошую поэму нельзя написать, следуя закону жанра. Скорее вопреки ему». Ср. также в разговоре с Д. Е. Максимовым в августе 1962 г.: «Моя поэма... антионегинская вещь, и здесь — ее преимущество. Ведь „Онегин" „испортил" и поэмы Лермонтова, и „Возмездие" Блока».[35]

Вслед за Пушкиным и Некрасовым, Блоком (в «Двенадцати») и Маяковским Ахматова создала в «Поэме без героя» свою особую строфическую форму, уже получившую название «ахматовской строфы». В ее основе лежит дольник, новая метрическая форма русской поэзии со времен Блока, характерная для ранней лирики поэтессы: «синкопированный» размер с переменным числом слогов между ударениями (1, 2) и перед первым ударением. Дольники в ранних стихах Ахматовой имеют иную, более «разговорную» интонацию, чем в стихах Блока. В поэме, по сравнению с ее лирикой, они обнаруживают более регулярную форму: при трех ударениях в стихе начало всегда анапестическое (два неударных перед первым ударением); перед одним из двух остальных ударений может стоять один неударный слог (ямбическая стопа), тогда перед другим в том же стихе стоят два неударных слога (анапест); либо обе стопы анапестические, как первая. Ср.:

Как копытца, топочут сапожки, (2, 2, 2)
Как бубенчик, звенят сережки, (2, 2, 1)
В бледных локонах алые рожки, (2, 2, 2)
Окаянной пляской пьяна... (2, 1, 2)

В таком стихе, который можно назвать ямбо-анапестическим, анапесты преобладают (2 или 3 в стихе), отдельные ямбические стопы на их фоне воспринимаются как «стяженные». Преобладание анапестов, в особенности их регулярное присутствие в предударной части стиха («анакрузе»), придает всему стиху поступательное, «окрыленное» ритмическое движение — стремительный бег — «вперед, раскинув руки», по образному выражению Пастернака, записанному Ахматовой.

Новшеством является и структура строфы. В лирических дольниках четыре стиха объединяются, как обычно, чередованием женских и мужских рифм. Ср. стихотворение, особенно близкое поэме по теме, колориту и интонации (1913):

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

В поэме Ахматова создает более обширную строфу непостоянного объема путем двукратного, трехкратного, а иногда и четырехкратного объединения параллельных стиховых рядов на одну женскую рифму:

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.

Но...
Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отрава, жжет».

Эластичность этой композиционной формы, допускающей вариации объема строфы при сохранении ее общей структуры, создает меняющийся от строфы к строфе ритмический фон более быстрого или более медленного поступательного движения стиха и препятствует его однообразию на большом протяжении поэмы. Строфичность воспринимается как лирическая форма, поддерживающая эмоциональную окраску рассказа. Перехваты, образуемые более короткими стихами с перекрестными мужскими рифмами, напоминают структуру баллады — т. е. жанра эпического по своему сюжету и лирико-драматического по форме.

Поэма «Девятьсот тринадцатый год» достигает того же жанрового синкретизма иными внешними и внутренними поэтическими средствами. Окрашенная лирическим чувством героя, она одновременно инсценирована драматически. Автор выступает в ней как «ведущий» (конферансье): он «ведет» действие, представляет нам своих героев, с которыми говорит как со старыми друзьями, на «ты», и показывает нам последовательный ряд эпизодов, разыгрывающихся на бале призраков в новогоднюю ночь и заключающихся трагической сценой на Марсовом поле и гибелью на наших глазах влюбленного корнета. Тем самым поэт является перед нами как автор и как герой своей поэмы, как современник и «совиновник» людей своего «поколения» и в то же время как судья, произносящий над ними исторический приговор («не тебя, а себя казню»).

5

До сих пор известно было пять стихотворений, которые Ахматова посвятила Блоку. Они относятся к разным периодам ее жизни и одинаково свидетельствуют о том исключительном значении, которое имело для нее явление Блока. «А что он занимал особенное место в жизни всего предреволюционного поколения, доказывать не приходится».[36]

Первое стихотворение — ответ на «мадригал» Блока («Я пришла к поэту в гости...», 1914) — было уже рассмотрено выше.

Второе — поминальное, написано в августе 1921 г. непосредственно после похорон Блока на Смоленском кладбище 10 августа (28 июля ст. ст.). В нем Ахматова пользуется народной формой русского тонического стиха, без рифм, с дактилическими окончаниями, и задумано оно, по подбору образов и стилю, как своего рода духовный стих, выражающий народное горе о кончине поэта:[37]

А Смоленская нынче именинница,
Синий ладан над травою стелется,
И струится пенье панихидное,
Не печальное нынче, а светлое.
И приводят румяные вдовушки
На кладбище мальчиков и девочек
Поглядеть на могилы отцовские.
А кладбище — роща соловьиная,
От сиянья солнечного замерло.
Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли пресвятой богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

Этим ограничиваются стихи Ахматовой, современные Блоку, которые были известны до сих пор. Три последних стихотворения были написаны в 1944—1960 гг., через много лет после его смерти, и содержат в поэтической форме воспоминание и оценку, дистанцированную во времени, претендующую на историческую объективность, хотя и личную по тону. Первое и третье написаны в 1944—1950 гг., второе присоединено к ним в 1960 г. и в дальнейшем вошло в состав одного с ними цикла «Три стихотворения» (1944—1960).

Первое: «Пора забыть верблюжий этот гам...», озаглавленное первоначально «Отрывок из дружеского послания»,[38] представляет прощание с Такшентом и с ориентальными темами периода эвакуации. Поэтесса возвращается на родину, и родной среднерусский пейзаж Слепнева и Шахматова связывается в ее воображении с именем Блока, воспевшего красоту родной земли:

И помнит *Рогачевское шоссе*
Разбойный посвист молодого Блока...

Аллюзия понятна только при пристальном знакомстве с блоковской поэзией. Его стихотворение «Осенняя воля» («Выхожу я в путь, открытый взорам...»), написанное в июле 1905 г., помечено автором: *Рогачевское шоссе.* Это одно из первых стихотворений, подсказанных Блоку веяниями революции 1905 г., в которых выступает новый образ России как родины, любимой в ее буйной, «разбойной» красе:

Нет, иду я в путь никем не званный,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...

Отметим и здесь более частную перекличку мотивов: стихотворение Ахматовой также описывает «широкую *осень* московскую».

Третье стихотворение цикла, помеченное в рукописи 7 июня 1946 г. («Он прав — опять фонарь, аптека...»), написано Ахматовой в самые тяжелые годы ее жизни и отмечено аллюзией на стихотворение Блока из трагического цикла «Пляски смерти»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.

Конец, подымающийся над безысходностью личного чувства до высокого сознания исторически непреходящего значения поэзии, был, по-видимому, подсказан Ахматовой воспоминанием о выступлении Блока 13 февраля 1921 г. на многолюдном юбилейном собрании в Доме литераторов с речью «О назначении поэта»,[39] которая начинается и заканчивается «веселым именем Пушкина». С этим последним выступлением Блока, на котором Ахматова, вероятно, присутствовала, связано и его стихотворение, посвященное Пушкинскому Дому (написано 5 февраля 1921 г.), — на него Ахматова намекает в своих стихах:

Как памятник началу века,
Там этот человек стоит —
Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.

Во втором стихотворении, самом позднем по времени написания («И в памяти черной пошарив, найдешь До самого локтя перчатки...», 1960), в воспоминании героини мелькают ассоциации светской и артистической жизни Петербурга 1910-х годов — театр, петербургские ночи, поездки на острова. На этом фоне

образ Блока возникает психологически сниженный — как образ героя своего времени:

Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Впрочем, «снижение» это, может быть подсказанное Ахматовой давним разговором с Блоком в артистической («Анна Андреевна, мы не тенора»), присутствует в какой-то мере и в его демоническом облике в поэме «Девятьсот тринадцатый год». «Памятник началу века» и «трагический тенор эпохи» представляют для Ахматовой два диалектически взаимосвязанных аспекта образа Блока как «человека-эпохи».

Мне хотелось бы к этому списку достоверных посвящений условно присоединить еще два, которые современники связывали с именем Блока без фактических доказательств — на основании биографических домыслов. В «Четках» они напечатаны подряд, первое написано в 1912 г. в Царском Селе, второе — в Слепневе в июле 1913 г. Процитируем начальную строфу первого, где имя адресата, может быть, подсказывается последней строчкой:

Безвольно пощады просят
Глаза. Что мне делать с ними,
Когда при мне произносят
Короткое, звонкое имя?

Второе содержит воспоминание о прошлом:

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз,
В моем тверском уединенье
Я горько вспоминаю вас.

Прекрасных рук счастливый пленник,
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели вы,

Вы, приказавший мне: довольно,
Поди, убей свою любовь!
. . . .

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам,
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?

Последние два стиха близко напоминают дарственную надпись к «Четкам». Современники говорили, что у Л. А. Дельмас, воспетой Блоком в образе Кармен, были прекрасные руки. Отметим, что в экземпляре «Четок», принадлежавшем Блоку, эти стихотворения никакими пометками не выделены.

Впрочем, упоминая о «разговорах» в кругу современников, мы никоим образом не хотели бы возвращаться к оставленной в начале этой статьи биографической теме.

1970 г.

III

К ВОПРОСУ ОБ ЭПИТЕТЕ

Среди художественных приемов, описанных традиционной стилистикой, эпитет издавна занимает почетное место. Теория эпитета интересовала большинство исследователей вопросов поэтики, например А. Н. Веселовского, А. А. Потебню и его учеников; из немецких теоретиков — Э. Эльстера, Р. Мейера и многих других. Специальные исследования по вопросу об эпитете у Гоголя, Тургенева, Лермонтова, Блока и других художников довольно многочисленны и вошли уже давно в педагогическую практику нашей школы, поскольку она учитывает современные достижения в области «формального анализа» поэтических произведений.[1] Между тем конкретный анализ поэтических текстов — и не только в школьной практике — всегда обнаруживает, что самое понятие «эпитет» является в высшей степени зыбким и неустойчивым. В научную стилистику, построенную на лингвистическом основании, оно может войти только после предварительной критики установившегося словоупотребления.

В широком значении эпитет понимают как определение, как один из приемов поэтического стиля. Это имеет в виду, например, А. Шалыгин, автор популярной «Теории словесности», взгляды которого могут иллюстрировать обычное употребление этого термина: «Одним из весьма действительных средств, усиливающих картинность и эмоциональность речи, является эпитет. Так называется слово или несколько слов, приданных к обычному названию предмета для того, чтобы усилить его выразительность, подчеркнуть в предмете один из его признаков — тот, который в данном случае важно выдвинуть на первый план, как бы рекомендовать особому вниманию читателя».[2] С этой точки зрения Веселовский может говорить об истории эпитета как об «истории поэтического стиля в сокращенном издании», «и не только стиля, но и поэтического сознания»,[3] так как эпитет выделяет в определенном понятии «существенный» признак, а выбор «существенного» признака среди «несущественных» в свою очередь характеризует поэтическое сознание эпохи и писателя. Эпитет в широком смысле имеют в виду и такие работы, как известный словарь

А. Зеленецкого[4] и большинство специальных исследований о стиле русских писателей. Например, Б. Лукьяновский, исходя из аналогичного определения, приводит ряд примеров тургеневских эпитетов, «подчеркивающих различные свойства и признаки явлений»: «*теплый* свет», «*восторженная* улыбка», «*румяные* лучи», «*золотисто-темная* аллея», «лунный, *до жестокости яркий* свет», «*боязливое* и *безнадежное* ожидание», «*жидкий*, *ранний* ветерок» и многие другие.[5]

Рядом с этим более широким словоупотреблением стоит другое, более узкое, причем нередко оба определения встречаются у того же самого автора. Так, по мнению А. Шалыгина, взгляды которого мы уже приводили выше, эпитет не сообщает о предмете нового и не требуется для точности выражения.[6] По мнению Б. В. Томашевского, эпитет «не вводит нового признака, не заключающегося в слове определяемом», и повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове. В этом основное отличие эпитета как поэтического определения от логического, «сужающего объем термина» (деревянный дом, трехэтажный дом, казенный дом — логические определения).[7] А. Горнфельд, противопоставляя эпитет другим видам грамматических определений, пользуется установленным в логике различием между аналитическими и синтетическими суждениями; эпитет — определение аналитическое, которое повторяет признак, уже заключающийся в определяемом понятии, добытый из его анализа.[8] Примерами таких эпитетов являются у Шалыгина — *белый* снег, *холодный* снег, у Томашевского — *широкая* степь, *синее* море, у Горнфельда — *ясная* лазурь, *длиннотенное* копье и др.

Несомненно, во втором значении термин «эпитет» охватывает гораздо более узкий круг явлений, чем в первом; среди поэтических определений выделяется особая группа со специфическими признаками, за пределами которой остаются не только логические определения в точном смысле слова (например, *платяной* шкаф в противоположность *бельевому*).

Приведенные из статьи Лукьяновского тургеневские эпитеты, например «*теплый* свет», «*золотисто-темная* аллея» и др., с этой новой точки зрения уже не относятся к числу эпитетов: определение вносит здесь новый признак, не заключающийся в определяемом понятии, сужает его значение (свет может быть не только теплым, но холодным, аллеи — не только золотисто-темными, но зелеными, серебристыми и т. д.). В любом отрывке из тургеневского описания природы использованы поэтические определения, которые вводят новый признак, не заключающийся в определяемом предмете, и поэтому не подходят под понятие эпитета в более узком смысле. Например: «*Молодые* яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их *жидкие* ветви кротко синело *ночное* небо, лился *дремотный* свет луны; перед каждой яблоней лежала на *белеющей* траве ее *слабая пестрая* тень» («Три встречи»). Между тем для стиля тургеневской прозы поэтические определения такого

рода не менее существенны и характерны, чем эпитеты в узком смысле (степь *широкая*) для народной поэзии. Более того, поскольку эти определения сужают объем определяемого понятия, внося в него новый признак, граница между ними и так называемыми логическими определениями теряет прежнюю отчетливость.[9]

Такие определения, как «*прямые* дорожки» (в противоположность *кривым*), «*молодые* яблони» (в противоположность *старым*), заключают логически необходимое ограничение понятий; но в составе поэтического произведения они служат не логической классификации и номинации, а включаются в систему характерных для Тургенева описательных приемов в соответствии с принципом подбора поэтических определений, обусловленных общим художественным стилем Тургенева. С этой точки зрения, *молодые* яблони» и «*высокие* липы» так же существенны для тематической характеристики тургеневского пейзажа, как «*теплый* свет» и «*золотисто-темная* аллея», и исследователь тургеневского стиля одинаково обязан использовать и те и другие примеры, говоря об эпитетах в широком смысле слова.

Итак, граница между эпитетами в широком и узком значении не уясняется выделением особой группы логических определений. Различие между этими двумя категориями может быть установлено более отчетливо на конкретных примерах. В сочетаниях *белый* снег, *синее* море, *ясная* лазурь мы имеем классические примеры определений аналитических, не вносящих ничего нового в определяемое слово. В сочетаниях *бурый* снег, *розоватое* море, *зеленое* море, также принадлежащих к разряду поэтических определений, вводится новый признак, обогащающий определяемый предмет. При этом в первом случае мы имеем дело с определением укоренившимся, канонизованным литературной традицией, во втором случае — с сочетанием новым, индивидуальным. С этим связано и другое, более глубокое различие: в первой группе определение обозначает типический и как бы постоянный признак определяемого понятия, во второй — признак окказиональный, улавливающий один из частных аспектов явления. Конечно, *белизна* снега или морская *синева* также могут быть индивидуальными и случайными признаками, соответствующими определенному аспекту; но когда поэт пользуется эпитетом в другом смысле, говорит о *белом* снеге, он не мыслит *белый* снег в противоположность *бурому* или *синее* море в противоположность *розоватому*, для него белый цвет — типичный признак снега вообще, снега идеального (общего понятия снег), синий цвет — типичный признак моря вообще (понятие море). Напротив, *бурый* снег или *розоватое* море всегда обозначают частные признаки, присущие предмету в данном месте и времени, в определенном аспекте, с некоторой индивидуальной точки зрения.

При анализе пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных. . .»[10] мне приходилось уже приводить пример употребления эпитета в узком смысле, т. е. поэтического определения,

обозначающего типический, идеальный признак определяемого понятия. К такого рода эпитетам относятся: «улицы *шумные*», «*многолюдный* храм», «юноши *безумные*», «дуб *уединенный*» и т. д. Поэт не хочет сказать, что мысли о смерти приходят ему в голову только на шумных улицах (а не на каких-либо иных), только в многолюдном храме (а не в пустынном) и т. д., он не ограничивает и не индивидуализует определяемое понятие, а выделяет типический признак явления в его идее. С этой точки зрения, А. А. Потебня справедливо усматривает в такого рода эпитетах поэтический троп, а именно синекдоху (переход значения от частного к общему): «признак видовой (свойственный предмету не постоянно, а временно)... не только не запрещает, а, напротив, побуждает под видом разуметь род, под временным — постоянное».[11] Употребление таких эпитетов, действительно, является характерной особенностью метонимического стиля (синекдоха, как известно, частный случай метонимии).

Не случайно термин «эпитет» имеет в современной стилистике два значения — более узкое и более широкое. Эта двойственность отражает изменение словоупотребления, связанное с эволюцией поэтического стиля на границе XVIII и XIX вв. Первоначально слово «эпитет» употреблялось только в смысле поэтического определения, не вносящего нового признака в определяемое понятие («... non significendia gratia, sed ad ornandam... orationem» [12]); отсюда — обычный термин, которым старинные теоретики пользуются для обозначения соответствующего тропа, — «epitheton ornans» («украшающий эпитет») в противоположность «epitheton necessarium», термину, ныне вышедшему из употребления, но правильно обозначавшему существенный признак этого поэтического приема. Поэтому старинные теоретики нередко рассматривают эпитет как частный вид плеоназма [13] или амплификации.[14] Примеры, приводимые Ломоносовым в его «Риторике», все относятся к традиционным в европейской поэзии того времени сочетаниям, причем поэтическое определение обозначает типический (идеальный) признак определяемого понятия (ср.: *долгий* путь, *быстрый* бег, *кудрявая* роща, *румяная* и *благовонная* роза, *смрадный* труп, *горькая* желчь, *палящая зноем* Абиссиния, *прекрасный* Авессалом, Борей, *полночный* житель, и др.).[15]

В поэтической практике французского классицизма XVII—XVIII вв. поэтическое определение обычно было эпитетом в старинном, узком значении слова: в поэзии классического стиля существовал известный круг традиционных, канонизованных определений, условно выделяющих типический, идеальный признак предмета. К таким прочным парным сочетаниям относятся, например, *riant* bocage, forêt *obscure*, rochers *déserts*, fleuve *rapide*, onde *fraîche* (*pure*), flots *mugissants*, rameaux *touffus,* grote *solitaire* (*humide*), prés *délicieux*, rapide *éclair*, bouche *vermeille* (*riante*), désirs *secrets* и т. д. Аналогичные примеры встречаются в большом числе у английских поэтов XVIII в.; это так называе-

мая stock diction, характерная для А. Попа и его школы, т. е. готовые фразеологические клише, освященные литературной традицией, например: *floating* clouds, *lucid* stream, *flowery* vale, *umbrageous* grots, *shady* grove, *dusky* hill, *purling* rill, *smiling* fields и т. п.[16] Они знакомы нам также из русской поэзии XVIII и начала XIX в.; ср. у Батюшкова: *кудрявые* рощи, *прозрачные* воды, *кристальные* ручьи, луга *веселые*, *зеленые*, *мшистый* дуб, *дымная* лачуга, *острый* плуг, *светлый* месяц, *задумчивая* луна, тень *густая*, мрак *густой*, дева *юная* (*стыдливая*), уста *алые* (*влажные*), *златые* мечты, *горькие* слезы и т. д. Многие из эпитетов такого рода носят интернациональный характер. Более пристальное стилистическое исследование обнаружит их источники в поэзии латинской и французской и проследит их судьбу в новоевропейских литературах. Русская поэзия XVIII в. особенно богата такими стилистическими кальками, и выяснение источников поэтической фразеологии, в особенности в области традиционных эпитетов, является насущной задачей поэтики русского классицизма.

Романтическая реформа стиля во Франции и в Англии была направлена в значительной степени против традиционных украшающих эпитетов. Требование «mot propre» («точного названия предметов») и «couleur locale» («местного колорита») в школе Гюго и Сент-Бёва способствовало разрушению канонизованных парных сочетаний, в которых определение сделалось с течением времени пустым и условным общим местом; такие же результаты имела объявленная в литературных манифестах Вордсворта борьба против «условно-поэтического языка» («poetic diction») за простоту разговорной речи. Романтизм впервые принципиально оправдывает индивидуальную точку зрения и индивидуальное словоупотребление: вместо традиционного *синего* моря поэт увидел море *розоватым* или *зеленым*, вместо *белого* паруса в поэзии появился *рыжий* парус. Иными словами, общую идею предмета вытесняет индивидуальный аспект явления, обусловленный определенным местом и временем, и в то же время на смену объективного и идеального художественного стиля выступает индивидуальная манера, обусловленная точкой зрения или темпераментом поэта. Завершение этого пути — в художественной технике эпохи импрессионизма, окончательно разрушившей в искусстве статические и вневременные идеи предметов и отдавшей его во власть мгновенных, текучих и колеблющихся оттенков непосредственного восприятия. Стилистическим эквивалентом этой последней стадии является искание «редкого эпитета» («épithète rare»), завершающее эволюцию, которая открывается романтическим требованием «mot propre».

Таким образом, эпитет в традиционном узком значении поэтического тропа исчезает в эпоху романтизма и заменяется индивидуальным, характеризующим поэтическим определением. Теория эпитета следует за этой эволюцией, хотя недостаточно отчет-

ливо сознает ее направление. Новое расширенное употребление термина «эпитет» в значении поэтического определения вообще соответствует художественной манере, установившейся в XIX в. Тем не менее в учебниках теории словесности по традиции приводится и старое, более узкое определение, относящееся к украшающему эпитету, несмотря на то что это определение находится в полном противоречии с современной художественной техникой, стремящейся к новым и индивидуальным определениям, и даже с примерами, приводимыми самим автором из писателей XIX—XX вв. На основании этих замечаний можно внести в вопрос об эпитете некоторую терминологическую ясность, небесполезную и для специальных исторических работ по этому вопросу.

Эпитетом следовало бы называть в соответствии со старым, вполне точным значением этого слова только украшающий эпитет, т. е. особый поэтический троп, описанный древними и встречающийся особенно часто в эпоху классицизма, — прием, который нуждается в специальном обозначении. В остальных случаях мы можем говорить о поэтических определениях. Пользуясь этой терминологией, можно, например, сказать: в XVIII в. охотно употребляют метонимии, перифразы, эпитеты; в XIX в. эпитет выходит из употребления, вытесняемый индивидуальными определениями: с точки зрения господствующих вкусов, поэтические определения должны быть новыми, оригинальными, индивидуальными. Вполне законно также применение термина «эпитет» в отношении к народной песне или героическому эпосу (античному, германскому, славянскому): действительно, так называемый постоянный эпитет гомеровского эпоса или русской былины есть украшающий эпитет, традиционно выделяющий типовой, идеальный признак предмета, не внося ничего нового в содержание определяемого понятия.[17]

В остальном следует отметить, что в работах типа «эпитет у такого-то» обычно ставится целый комплекс вопросов, в большинстве случаев относящихся к самым различным главам лингвистической стилистики и лишь случайным образом связанных с проблемой поэтических определений. Например, когда говорят об эпитетах красочных, эмоциональных и т. п., имеют в виду вопрос о словесных темах. С этой тематической точки зрения, однако, совершенно безразличным является вопрос о грамматико-синтаксической форме данной темы: *белый* снег, *белизна* снега, снег *белеет* одинаково попадут в категорию красочных тем, а *нежный*, *нега*, *нежить* — в категорию тем эмоциональных. С другой стороны, при стилистическом анализе может быть поставлен вопрос о характерных для данного писателя грамматико-синтаксических категориях (употребление существительных, прилагательных, глаголов).

С этой точки зрения, при характеристике стиля Тургенева с обычным для него нагромождением прилагательных — определений необходимо отвлечься от семантической функции этих опре-

делений: украшающие эпитеты, индивидуальные поэтические определения и даже определения логические образуют одну ритмико-синтаксическую категорию, характерную для лирической прозы Тургенева.[18] Некоторые теоретики считают нужным говорить об особой группе метафорических эпитетов (примеры Б. В. Томашевского: *свинцовые* мысли, *жемчужные* зубы). Явление метафоризма относится к поэтической семантике; метафоры могут иметь различную грамматико-синтаксическую структуру: рядом с метафорическими определениями — прилагательными (*жемчужные* зубы) могут употребляться метафорические существительные (*жемчужины* зубов), глагольные метафоры (метель *трубит*), метафоры, распространенные на всю сказуемостную группу (метель *сыплет жемчугами*) и т. д. При этом нет никакой необходимости выделять именно метафорические прилагательные в особую группу эпитетов.

Таким образом, остается только один вопрос приципиального значения, для которого мы приберегаем термин «эпитет»: пользуется ли данный поэт украшающими эпитетами, т. е. традиционными поэтическими определениями, употребляемыми в особом переносном значении типического, идеального признака определяемого понятия, или он допускает только индивидуальные, характеризующие определения в соответствии с обычным прозаическим словоупотреблением. В таком смысле вопрос об эпитете относится к учению о тропах, т. е. к поэтической семантике.

1931 г.

О НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМАХ ЯМБИЧЕСКОГО СТИХА

1

Книга проф. Б. Унбегауна «Русское стихосложение» (1956), написанная на английском языке,[1] дважды переиздававшаяся и переведенная на французский, по своим принципиальным установкам очень характерна для некоторых направлений современного зарубежного литературоведения. Основным источником автора послужили русские (советские) работы 1920-х годов (Б. Томашевского, В. Жирмунского, Р. Якобсона, меньше — Г. Шенгели), частично и работы более позднего времени (Л. Тимофеева), которые в тексте обычно не цитируются, но приведены суммарно в библиографии в конце книги. Однако вместе с бесспорными фактами, впервые установленными в этих исследованиях, автор заимствовал из них и некоторые ошибочные теории, характерные для русского формализма того времени и в большинстве случаев пересмотренные самими исследователями.

Проф. Унбегаун открывает свою книгу таким тезисом: «Язык поэзии далек от того, чтобы быть спонтанным. Напротив, он имеет в высшей степени искусственный характер: никто не пользуется стихами в обыденной речи. Поэтому законы, управляющие просодией, должны быть условными».[2]

Отсюда — исторический вывод. Законы стиха, будучи «искусственными» и «условными», у большинства народов «заимствованы» со стороны: у римлян — от греков, у романских народов — из средневековой латыни, у русских — от поляков (силлабические вирши) и от немцев (реформа Тредиаковского и Ломоносова). Для механического понимания этой цепи «заимствований» особенно характерно, что значение важного этапа в усвоении русской поэзией немецкого по своему происхождению силлабо-тонического стиха у автора получают рукописные упражнения пастора Глюка (1652—1705) и магистра Пауса (1670—1734), двух саксонцев, плохо знавших русский язык и переводивших рифмованные псалмы эквиметрически, заменяя немецкие силлабо-тонические размеры их русскими эквивалентами.[3] Повторные указания Б. Унбегауна на приоритет немец-

ких переводчиков в употреблении тех или иных размеров[4] справедливо отвел Б. Томашевский в своей рецензии: «Относится это больше к проповеднической деятельности этих пасторов, чем к литературе».[5]

Считая, что «в большинстве языков современное стихосложение было импортировано», проф. Унбегаун утверждает, что заимствования происходили независимо от характера заимствующего языка и даже вопреки ему: «Во всяком случае было бы неразумно согласиться с точкой зрения, часто высказываемой в учебниках по литературе, будто та или иная просодия чужеземного происхождения должна быть отброшена на основании того, что она нарушает родной обычай. Разумеется! Но это делает любое стихосложение по той простой причине, что никто не пользуется стихом в обыденной речи. Важно только, чтобы избранная просодия не наносила последней слишком заметного ущерба».[6]

Если оставить в стороне последнюю оговорку, не имеющую по причине своей неопределенности (что значит «слишком»?) принципиального значения, можно сказать, что проф. Унбегаун рассматривает любую систему стихосложения как насилие над «обыденной речью». Напомним, что теорию стиха как «организованного насилия над языком» выдвинул в начале 1920-х годов Р. Якобсон в своей книге «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским» (1923), и, если ссылка на эту книгу у автора «Русского стихосложения» отсутствует, такое умолчание скорее всего свидетельствует о том, что это положение представляется Б. Унбегауну в настоящее время самоочевидным.

Поучительно и сейчас вспомнить по поводу формулы Р. Якобсона полемику по этому вопросу в дружеской рецензии Н. С. Трубецкого.[7] Соглашаясь с основными положениями автора, рецензент тем не менее считает нужным сделать следующую оговорку: «Если Р. Якобсон и прав, утверждая, что всякая просодия есть насилие над языком, не следует забывать, что, выражаясь образно, терпение языка все-таки не безгранично и что не всякое насилие язык может вытерпеть. Во всяком языке есть такие элементы, которые необходимо должны быть так или иначе использованы просодией, если она желает быть жизнеспособной: таково, например, в русском языке ударение, в польском — число слогов. Русская просодия, пренебрегающая ударением, или польская, пренебрегающая числом слогов, была бы нежизнеспособна... Таким образом, число возможных или допустимых для данного языка «насилий» всегда ограничено и определяется характером языка».[8]

Иначе, чем проф. Б. Унбегаун, подходят к вопросу о взаимоотношении языкового материала и стихотворной формы современные советские теоретики стиха. Они исходят из факта зависимости формы стихосложения от национальной специфики языкового материала, хотя зависимость эта понимается ими не односторонне, механически, а с учетом диалектического харак-

тера взаимодействия между ними. Это взаимодействие проявляется: 1) в традиции поэтических форм у данного народа; 2) в фактах иноязычных воздействий, переоформляемых в соответствии с особенностями языка и его поэтическими традициями; 3) в индивидуальной творческой инициативе поэтов и поэтических направлений, ищущих новых средств для адекватного художественного выражения новых жизненных переживаний и эстетических тенденций.

Из наличия такого диалектического взаимодействия между языком и формами стиха исходил Б. Томашевский в своих последних работах. Он писал: «Ритмический закон, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы мы говорили и писали стихами. Но он и не является чем-то чуждым языку и приложенным к языковому материалу... Каждый язык имеет свой особенный ритмический материал, и поэтому в каждом языке вырабатывается своя метрическая система. Факт международного обмена литературных традиций может содействовать сближению этих систем, но никогда не стирает существенного различия между ними, возникающего из различий самого материала... Отсюда следствие: ритмизуемый материал по природе своей национален. Живопись, музыка национальны лишь в той мере, в какой творческая мысль художника складывается под воздействием исторических культурных путей развития народа, к которому он принадлежит. Но средства живописи и музыки международны. Поэзия же народна по самому своему материалу. Поэзия в этом отношении гораздо национальнее прозы».[9]

Соответственно этому задачей сравнительной метрики нам представляется не изучение цепи заимствований метрических систем из одного языка в другой (в смысле проф. Унбегауна), а сопоставление сходств и различий национальных форм стиха в их диалектической связи с особенностями национального языкового материала, с просодией данного языка. Такие сопоставления могут быть как генетического, так и типологического характера. Несомненные факты международных взаимодействий (в первом случае) предстанут на этом фоне с обязательным учетом творческого переоформления заимствованных образцов на основе просодических особенностей данного языка и национальных традиций его стихотворной обработки.

В этом смысле задачи сравнительной метрики полностью совпадают с задачами сравнительно-исторического литературоведения вообще.

2

Наглядной иллюстрацией этих положений может служить сравнение национальных форм ямбического стиха. В качестве примера сопоставим русские и немецкие ямбы, поскольку между ними предполагали генетическую связь.

В силлабо-тоническом (по принятой терминологии) стихосложении, основанном на принципе ударности и счета слогов между ударениями, мы называем ямбом стих, в котором метрические ударения стоят на четных слогах. Этот принцип бинарной альтернации может осуществляться и при чередовании долгих и кратких: поэтому античные ямбы могли служить моделью для ямбов силлабо-тонических. Однако в зависимости от национальных фонетических особенностей языкового материала метрическая модель ямбического стиха осуществлялась в силлабо-тоническом стихосложении в очень разных ритмических формах.

Известно, что ритм русских ямбов и хореев (т. е. размеров с бинарной метрической альтернацией) отличается от немецких и английских частым отсутствием ударения на метрически ударных слогах стиха. Отсутствовать могут ударения на всех слогах, за исключением последнего ударного. По подсчетам Б. Томашевского, в четырехстопном ямбе «Евгения Онегина» число отсутствующих метрических ударений составляет на втором слоге 6.6%, на четвертом — 9.7, на шестом — 47.5, на втором и четвертом одновременно — 9, на четвертом и шестом — 0.5%; только в 26.7% метрические ударения присутствуют полностью.[10] Однако, несмотря на наличие этих вариаций, определяющих своим расположением большое ритмическое разнообразие русских ямбов, метр как инвариантная модель бинарной альтернации осознается благодаря наличию ритмической инерции ударности, которая придает четным слогам стиха потенциально ударный характер даже при отсутствии реального ударения. Об этом А. Н. Колмогоров писал: «Под метром я понимаю закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызвать: а) ожидание подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание „перебоя“ при ее нарушении».[11] Этими двумя особенностями русские силлабо-тонические стихи отличаются от стихов чисто силлабических — французских или польских.

Объяснение пропуска метрических ударений в русских двусложных размерах (по школьной терминологии — «замены» стопы ямба пиррихием, т. е. двумя неударными слогами) найдено было уже в XVIII в. Тредиаковским и Сумароковым (см. ниже, с. 370—371). При регулярной бинарной альтернации ударных и неударных слогов в метрическую форму ямбов и хореев могли бы уложиться только односложные и двусложные слова, а из трехсложных — исключительно такие, в которых ударение падает на средний слог.

Между тем, как первым установил Чернышевский, превосходный филолог, в рецензии на посмертное издание Сочинений Пушкина («Современник», 1856),[12] средняя величина русского слова в прозаическом тексте составляет приблизительно три слога (по позднейшим подсчетам, которые производились независимо от Чернышевского, — несколько меньше, чем три).[13] В таких ус-

ловиях изгнание из стиха многочисленных в русском языке многосложных слов (включая трехсложные с начальным и конечным ударением) чрезвычайно ограничило бы возможности выбора слов и явилось бы тем самым нетерпимым «насилием» стихотворной формы над языком.

Правильность объяснения, предложенного Чернышевским, подтверждается тем, что в классической русской поэзии в трехсложных размерах, в противоположность двусложным, за немногочисленными исключениями (такими, как начальная стопа в дактилических стихах), все метрические ударения сохраняются полностью.[14]

Однако из этого важного открытия Чернышевский сделал неправильный практический вывод. У него возникли сомнения «относительно удобства для русского языка той версификации, которая господствовала со времен Ломоносова» и была «упрочена» благодаря Пушкину. «На чем же основано такое господство ямба и отчасти хорея, изгоняющее все другие размеры? — писал Чернышевский в той же рецензии. — Неужели действительно ямб — самый естественный для русского языка размер? Так обыкновенно думают, но не так на самом деле». Чернышевский полагал на основании своих акцентологических исследований, что для русского стихосложения трехсложные размеры «естественнее», чем двусложные, которые более соответствуют двусложной структуре немецкого слова: «А между тем кажется, что трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий и анапест) и гораздо благозвучнее, и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямбы и хореи. О большей естественности их невозможен и спор после цифр, приведенных нами. Не можем не заметить, что у одного из современных русских поэтов (Чернышевский подразумевает Некрасова — *В. Ж.*) — конечно, вовсе не преднамеренно — трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительной любовью перед ямбами и хореями».

Вывод этот был подсказан Чернышевскому литературной борьбой второй половины 1850-х годов; он отталкивался от традиционных ямбов эпигонов пушкинской классической школы; под «естественностью» он понимал присущие реалистической поэзии Некрасова ритмы и интонации, приближающиеся к акцентному строю «обыденной речи». Между тем в действительности в русской поэзии уже начиная с Ломоносова из взаимодействия метрической модели двусложного ямбического (или хореического) стиха с фонетическим своеобразием русского языкового материала возникла новая национальная форма стиха — русский ямб, который благодаря своему меняющемуся ритмическому (акцентному) наполнению допускал очень большую поэтическую свободу, сделавшую этот размер, особенно у Пушкина, богатым и разнообразным средством художественной выразительности.

В немецком стихе, как отметил Чернышевский, средний объем слова приближается к двум слогам; поэтому речевой материал легко укладывается в бинарную ямбическую (и хореическую) альтернацию. Немецкие ямбы и ритмические отношения более регулярны, чем русские; пропуски ударений не являются в них обычной основой варьирования ритма.

В результате фонетической редукции неударных слогов в процессе исторического развития немецкого языка все слова германского происхождения без префиксов или суффиксов стали односложными или двусложными (с ударением на первом слоге). Например: существительное *Wald*, прилагательное *gut*, глагол *schreibt*; существительные *Name*, *Wälder*, прилагательные *leise*, *guter*; глагол *schreiben* и т. п.; при наличии неударного префикса трехсложная форма имеет ударение на среднем слоге, т. е. беспрепятственно укладывается в ямбическую альтернацию: *beschreiben, Erfahrung* и т. п. Другие типы трехсложных слов, как и многосложных, кроме главного ударения (Hauptton), имеют побочное, второстепенное (Nebenton), наличие которого (что также было правильно замечено Чернышевским) отличает немецкую акцентуацию от русской. Ср.: немецкое *Wásserfàll* — с двумя ударениями; русское *водопáд* [въд. ʌпад] — с одним ударением.

Побочные ударения имеют:

а) Сложные слова — *Váterlànd*, *Sónnenschèin*, *Wólkenhügel.*

б) Слова, образованные с помощью «тяжелых суффиксов», в которых гласный суффикса не был редуцирован благодаря наличию смыслового и акцентного веса. Побочное ударение на таких суффиксах в зависимости от исторических условий может иметь различную силу, но его наличие доказывает возможность его постановки и на конце стиха в рифму с полновесным словом. Такие неравноударные рифмы в немецкой поэзии очень обычны. Ср. у Гете: *Wíssenschàft*: *Kráft*, *wúnderbàr*: *wáhr*, *Vergángenhèit*: *wéit, Náchbarìn*: *bín* и т. п.

в) Односложные служебные и полуслужебные слова (предлоги, союзы, некоторые местоимения, вспомогательные глаголы), которые в положении рядом с ударением знаменательного слова атонируются как проклитики и энклитики, но, отделенные от ударения более слабым безударным слогом, получают побочное ударение, особенно заметное в стихе при регулярной альтернации. Ср.: *er wéiß — èr erfáhrt*, *aus Róm — aùs Berlín*, *ein Kínd — èin Erwáchsener* и т. п. В стихах Гете: «Der Díchtung Schléier aùs der Hánd der Wáhrheit...», «Der júnge Tág erhób sich mìt Entzúcken...», «Ein Glánz umgáb mich ùnd ich stánd gebléndet...» и т. п.

Поскольку ударение определяется не абсолютным акцентным весом данного слога, а его отношением к весу соседних слогов, в немецком языке, согласно справедливому указанию Я. Минора,

невозможна последовательность трех и более неударных слогов, без того чтобы один из них не выделялся ударением по сравнению с другими.[15] Такое слабое ударение может служить базой для регулярной альтернации.

г) Тот же принцип Минор прилагает и к редуцированным флексиям трехсложных слов типа: *bréitetè, flǘchtigè, hérrlichèr* и т. п.[16] Ср. у Гете: «Die éignen gráusamèn Begíerden án...», «Ihr náht euch wiéder schwánkendè Gestálten...», «...aus írdischèm Gewǘhle...» и др. Шиллер ставит в конце драматического белого стиха ослабленное окончание [ə]: «...ist das gefä́hrlich fúrchtbarè...». Вопрос этот является предметом спора: речь идет, по-видимому, о минимуме ритмического усиления; как бы то ни было, однако, подобные случаи в немецком языке и в немецкой поэзии относительно немногочисленны и никогда не образуют «системы отступлений», как пиррихии в русском стихе.

С точки зрения русского восприятия стихотворного ритма немецкие ямбы представляются монотонными. Востоков отмечает это впечатление: «Наши ямбические стихи с помощью примешивающихся к ним пиррихиев пользуются все еще большею разнообразностью против немецких, в которых беспрестанно чистые ямбы повторяются».[17] Однако на самом деле ритмическое разнообразие ямбов порождается в немецком языке другими, специфическими для него средствами: относительной силой ударения, чередованием главных и побочных ударений различной силы.[18] Ср. у Гете («Willkommen und Abschied»):

```
     1       2      1    2
Der Mond von seinem Wolkenhügel
     1      3      1     1
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
     1      1      1     1
Die Winde schwangen leise Flügel,
   1       1    3      1
Umsausten schauerlich mein Ohr;
     1       1     1   2
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;
      1       1      3      1
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
   2     1     2    1
In meinen Adern welches Feuer!
   2     1     2    1
In meinem Herzen welche Glut!..
```

Как русский, так и немецкий ямбические стихи допускают в относительно редких случаях перестановку ударения с четного слога на нечетный (в школьной терминологии — «замену» стопы ямба хореем) или внеметрическое отягчение неударного слова при сохранении последующего метрического ударения («замену» стопы ямба спондеем). Ср. в примере из Гете: «Sah kläglich...», «...schuf tausend...»; у Пушкина: «В час незабвенный, в час печальный...», «Швед, русский колет, рубит, режет...». Такие

переносы ударения всегда воспринимаются на фоне инерции метра как «специфическое переживание перебоя» (в смысле, указанном А. Н. Колмогоровым, — см. выше, с. 365), имеющего нередко экспрессивный характер, и ограничены в обоих языках очень узкими рамками (в русском стихе — только при односложном характере внеметрического отягчения). Для дальнейшего вопрос этот значения не имеет.[19]

4

История метрической реформы Ломоносова и его первые поэтические опыты создания русских ямбов чрезвычайно поучительны для понимания взаимоотношения между стихом и национальным языковым материалом.

Как известно, в Германии правильный ямбический и хореический стих был введен М. Опитцем вместо господствовавшего силлабического стиха, восходившего в конечном счете к романским образцам. В своей «Поэтике» («Buch von der deutschen Poeterey», 1624) Опитц ссылается на пример древних как на образец регулярной метрической альтернации, заменяя при этом долготу и краткость слога ударностью и неударностью, свойственными немецкому языку: «Еще раз скажу, что всякий стих бывает либо ямбическим, либо хореическим; не то чтобы мы наподобие греков и латинян могли принимать во внимание определенную долготу слогов; но мы узнаем по акцентам и тону, какой слог ставить выше, какой ниже».[20]

Аналогичный характер носила и реформа Ломоносова («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739): она вводила упорядочение чередования ударений в силлабический стих польского происхождения, господствовавший в книжной русской поэзии с XVI в. («вирши»). При этом Ломоносов ссылался на пример греческого и латинского, но также и немецкого стихосложения, которое он противопоставлял польскому и французскому, не имеющим правильного чередования ударений (стоп): «Я не могу довольно о том нарадоваться, что российский язык не только бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе природную и свойственную версификацию иметь может».[21]

Образцом для первой «торжественной оды» Ломоносова, посвященной победе русских войск над турками («Ода на взятие Хотина», написанная одновременно с «Письмом» как пример нового стихосложения), по теме, жанру и строфике послужила знаменитая ода Гюнтера на победу принца Евгения над турками (1718). Впрочем, несмотря на сходство общей темы и отдельных мотивов, специфический для оды Гюнтера грубовато-фамильярный язык и стиль, местами приближающийся к народному, остался совершенно чуждым Ломоносову: в идейном и стилисти-

ческом отношении автор первой русской «торжественной оды» с самого начала шел своим путем.

С метрической точки зрения ода Гюнтера написана обычными для немецкой поэзии «правильными» ямбами без пропусков метрических ударений. Ср. первую строфу:

Eugen ist fort. Ihr Musen nach!
Er steht, beschleußt und ficht schon wieder,
Und wo er jährlich Palmen brach,
Erweitert er so Gräntz als Glieder.
Sein Schwert, das Schlag und Sieg vermählt,
Und wenn es irrt, aus Großmut fehlt,
Gebiehrt dem Feind ein neues Schrecken,
Und stärckt der Völker Herz und Macht,
Die unter Adlern, Blitz und Nacht
Die Flügel nach dem Monden strecken.

Разумеется, ни этот метрический образец, ни теоретические суждения классицистических сочинений по немецкому стихосложению от Опитца до Готшеда не могли натолкнуть Ломоносова на мысль о допустимости «отклонений» от метрически регулярного чередования ударных и неударных, которые подсказывались характером русского языкового материала. Поэтому он называет «неправильными» или «вольными» такие ямбические строки, в которых ямбическая стопа заменяется пиррихием, т. е. где метрически обязательное ударение опускается: «Неправильными и вольными те стихи называю, в которых вместо ямба и хорея можно пиррихия положить».[22] «Чистых ямбов» Ломоносов требовал для «высокой поэзии», прежде всего для «торжественной оды»: «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоты умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил».[23]

Это положение Ломоносова наткнулось, однако, на решительные возражения двух его противников, Тредиаковского и Сумарокова. Тредиаковский писал во втором издании своего трактата, в котором он в основном принял новую теорию стихосложения Ломоносова («Новый и краткий способ к сложению стихов российских», гл. 1, § 18): «Стопы наибольше употребляемые в нашем стихосложении: хорей и иамб. За обе сии стопы повсюду, выключая некие места в некоторых стихах, о чем ниже, полагается стопа пиррихий, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего стиха составить не можно».[24] Тредиаковский дает правильное объяснение этого явления: «Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» (гл. 2, § 5). Аналогичное утверждение мы находим и у Сумарокова с ясным намеком на его противника: «Длина слов наших извиняет писателя во употреблении пиррихиев; ибо без сея воль-

ности и стихов сочинять не можно; хотя попедантствовать для диковинки и можно; но такие ненадобные тонкости презираются и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славы тамо, где ее не бывало, и проливающего пот ради посмеяния себе...» («О стихосложении», между 1771 и 1777 гг.).[25]

Во времена Пушкина спор этот был уже давно решен как теоретически, так и практически. Востоков, которого Пушкин особенно ценил как теоретика, писал об этом, сопоставляя русские двусложные размеры с немецкими: «Правила сии не могут быть для всех языков одинаковы, ибо стихосложение каждого языка сохраняет свои особенности даже и тогда, когда подражает чужим размерам. Так, например, ямбические и хореические стихи в русском языке всегда перемешаны с пиррихиями, кои сообщают им, как мы уже заметили, большую против немецких ямбов и хореев разнообразность».[26] Той же точки зрения по вопросу о пиррихиях придерживаются и другие теоретики того времени — Д. Самсонов (1817),[27] Н. Остолопов, составитель «Словаря древней и новой поэзии» (1821).[28]

Как одописец Ломоносов пытался сначала следовать своему «трудному» учению, что, может быть, отчасти оправдывалось и эстетически тем, что монотонный, равномерно поступательный ритм его «чистых» ямбов хорошо подходил к торжественно-возвышенному стилю его торжественных од. При выборе иллюстраций требуется, однако, большая осмотрительность: примеры необходимо заимствовать из первых отдельных публикаций этих од, так как в последующих полных собраниях — 1751, 1757 и 1759 гг. — они были метрически переработаны автором, а позднейшие научные издания сочинений Ломоносова основываются, как это принято, на последних прижизненных текстах.

С этой точки зрения, характерны в особенности две оды 1741 г., посвященные Иоанну Антоновичу, которые после его свержения с престола никогда более не переиздавались автором по условиям политическим.[29] Ср., например, первую (12 августа 1741 г., № 21):

Нагреты нежным воды югом,
Среди полденных теплы рек,
Ликуйте светло друг пред другом:
Златой начался снова век.
Всегдашним льдом покрыты волны,
Скачите нынь, веселья полны,
В брегах чините весел шум,
Повсюду вейте, ветры, радость,
В Неве пролейся, меда сладость:
Иоаннов нектар пьет мой ум.

Первая ода обнаруживает только пять пропущенных ударений в 210 стихах, вторая — семь в 230. Главные трудности возникли для поэта здесь и в других случаях в многосложных именах собственных, не укладывавшихся в ямбическую альтернацию:

Вилманстранд, Гостомысл, Елисавет и т. п., которые приходилось принимать как исключения.

Изменение в ритмическом стиле Ломоносова наглядно обнаруживает «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения... Петра Федоровича» (10 февраля 1742 г.), напечатанная М. И. Сухомлиновым в двух редакциях, из которых вторая (в Собрании разных сочинений в стихах и в прозе, 1751) подверглась значительной переработке.[30] Число отклонений в первой редакции достигло уже 34 пиррихев на 120 стихов (менее 10%, так как каждый стих содержит три ударения, которые могут быть пропущены); вторая редакция обнаруживает более чем вдвое отклонений — 88 на 140 стихов.

Самую сложную проблему с точки зрения ритмической структуры представляет как раз «Ода на взятие Хотина», которую Ломоносов поместил в приложении к своему теоретическому трактату в качестве образца своей теории стихосложения. Она известна лишь в переработанной форме 1751 г. и более позднего времени, рукописная редакция 1739 г. не сохранилась, не было и отдельной печатной публикации. Позднейшая редакция содержит 67 пиррихиев на 280 стихов (следовательно, около 8% возможных случаев). Но из первоначальной редакции сохранились отдельные стихи, которые Ломоносов включил в качестве примеров в первую (рукописную) редакцию своего «Краткого руководства к риторике на пользу любителей сладкоречия» (1744), а также в позднейшую печатную редакцию этого сочинения («Краткое руководство к красноречию», 1748).[31] С помощью этих примеров мы можем получить некоторое представление о первоначальном тексте оды. В ряде случаев в своих редакционных изменениях Ломоносов отходит от старого строгого метрического правила.[32] Ср.:

Строфа I, ст. 6

Первая редакция:

Что меж травой в лугу журчит

Вторая редакция:

Которой завсегда журчит

Строфа X, ст. 95—97

Первая редакция:

Он так взирал к врагам лицом,
Он так бросал за Балт свой гром,
Он сильну так взносил десницу...

Вторая редакция:

Он так к своим взирал врагам,
Как к Готским приплывал брегам,
Так сильну возносил десницу...

Строфа XV, ст. 142—145

Первая редакция:

Отзывкой плеску шум прибавил,
Сердясь волнами Турка льет,
Что смелость, нрав, шатер оставил,
Агарян ноги в выстрел всяк...

Вторая редакция:

И Россов плеску отвещает;
Ярясь волнами Турка льет;
Что стыд свой за него скрывает,
Он рыщет, как пронзенный зверь...

Эти примеры, конечно, не дают права думать, что Ломоносов при переработке своей оды руководствовался метрическими соображениями. Несомненно, решающими для него в этой работе являлись содержание и стилистические моменты. Но в эти годы он чувствовал себя свободным от старых метрических оков и пользовался новой поэтической техникой, результаты которой наличествуют в редакциях 1751 г. и более поздних.

Большие различия обнаруживаются в ритмическом строе двух философско-религиозных од Ломоносова: «Вечернее размышление» и «Утреннее размышление о Божием величестве». Ни та, ни другая ода не сохранились в рукописи. «Вечернее размышление», по свидетельству самого Ломоносова, «сочинено 1743 года».[33] Оно было напечатано сперва в «Кратком руководстве к красноречию», § 270 (1748 г., рукопись — 1747 г.), потом в Собрании сочинений 1751 г., с незначительными вариантами, не затрагивающими стихосложения, и обнаруживает характерное для ранней манеры Ломоносова минимальное число отступлений от ямбического метра (только четыре на 48 строк). Ср. первую строфу:

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

И здесь мы имеем стихотворение «высокого» одического тона и стиля — величественную картину мироздания, но одновременно соответствующую этому тону своеобразную и необычную метрическую форму — строфу из шести стихов со сплошными мужскими рифмами и регулярными полновесными метрическими ударениями. Возможно, что именно это художественное соответствие ритма содержанию стихотворения и его оригинальной метрической структуре содействовало тому, что оно не подверглось в дальнейшем сколько-нибудь значительной переработке.

«Утреннее размышление» впервые было опубликовано в Собрании сочинений 1751 г. Его написание принято относить к тому же

1743 г. на том основании, что оно составляет «как бы одно целое» с «Вечерним размышлением»,[34] «по тесной связи» с этим последним,[35] хотя оно обнаруживает явные признаки более позднего ритмического стиля (32 пиррихия на 42 строки!). Ср. и здесь первую строфу:

Уже прекрасное светило (3)
Простерло блеск свой по земли (3)
И Божия дела открыло.
Мой дух, с веселием внемли, (3)
Чудяся ясным толь лучам, (0)
Представь, каков Зиждитель сам! (0)

Если придерживаться принятой датировки, которая не может считаться доказанной и вызывает сомнение по указанной причине, остается предположить, что в этом случае имела место значительная переработка, поскольку строфическая форма не представляла исключения по сравнению с обычными одическими строфами.

От этих оков, которые он сам на себя наложил, Ломоносов освобождается уже во второй половине 1740-х годов, выражаясь образно, в результате «сопротивления материала». Две его классические оды на восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны 1747 и 1748 гг.[36] полностью следуют новой стихотворной технике. В первой мы нашли 188 пиррихиев на 240 строк, во второй — 170 на 240; только около 25% стихов (как и у большинства позднейших русских поэтов) имеют все метрически заданные ударения. Отсутствовать ударения могут на любом метрически ударном слоге стиха (кроме последнего), чаще всего, как обычно, они отсутствуют на третьем месте, довольно часто (как и вообще у поэтов XVIII в.) — на втором, иногда — на двух местах одного стиха одновременно. Ср. первую строфу оды 1747 г. (№ 141):

Царей и царств земных отрада, (0)
Возлюбленная тишина, (2, 3)
Блаженство сел, градов ограда, (0)
Коль ты полезна и красна! (3)
Вокруг тебя цветы пестреют (0)
И класы на полях желтеют; (2)
Сокровищ полны корабли (3)
Дерзают в море за тобою; (3)
Ты сыплешь щедрою рукою (3)
Свое богатство по земли. (3)

Безошибочное чувство языка и большое поэтическое дарование привели Ломоносова к ритмическому освобождению русского ямба. Таким образом, он стал создателем новой национальной формы русского ямбического стиха, своеобразие которого развилось из взаимодействия традиционной метрической модели с особенностями его родного языка.

Общую характеристику ритмической техники Ломоносова по сравнению с Пушкиным и Лермонтовым дает Б. Томашевский

в своей работе о стихе «Евгения Онегина»: пропуск ударения на первом месте составляет 1.8%, на втором — 24.4, на третьем — 46.7, на первом и третьем — 2.3, на втором и третьем — 2, сохранение всех ударений — 22.8%. Результаты этого подсчета основаны на 1120 стихах без более точного указания источников.[37] Некоторые отклонения, не очень значительные, дают подсчеты Андрея Белого: на общее число 596 строк (тоже без указания источников) пропусков на первой стопе — 13, на второй — 139, на третьей — 272, на первой и третьей — 5, на второй и третьей — 11; всего — 440.[38]

Цифры эти применимы в общих чертах к обеим одам — 1747 и 1748 гг., приведенным выше в качестве образца зрелого ритмического стиля Ломоносова. Однако недифференцированный характер статистики скрывает важные специальные особенности художественного развития Ломоносова на пути к этому стилю.[39]

Подведем некоторые итоги. Сравнение русских и немецких ямбов отчетливо показало, что при наличии одинаковой метрической модели ямбического стиха, в которой метрически заданные ударения стоят на четных слогах, этот принцип бинарной альтернации в разных языках осуществляется по-разному от фонетических свойств соответствующего языкового материала. Этими различиями определяется не только национальный характер отдельных размеров — ритма русских ямбов в отличие от немецких, но всей метрической системы данного языка в целом, подлежащей изучению в связи с особенностями его просодии.

Мы оставили без специального рассмотрения английские ямбы. Благодаря еще меньшему среднему объему слова (от двух до одного слога) и обилию полнозначных односложных слов они также имеют в ритмическом отношении ярко выраженное национальное своеобразие: обилие и бо́льшую свободу перестановок ударений, перегрузку внеметрическими отягчениями и широкое употребление в рамках бинарной альтернации двусложных неударных промежутков между ударениями.

Ритмическая структура так называемого чисто силлабического стиха — французского, итальянского, польского и т. д. — также обнаруживает существенные национальные различия. Итальянский стих, имеющий более регулярную альтернацию, во многом приближается к английскому силлабо-тоническому; французский стих по характеру своих ритмических вариаций гораздо ближе к классическим русским двудольным размерам.[40]

Вопрос этот требует дальнейшего исследования в рамках общей проблемы «Язык и стих».

1968 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ

Впервые опубликовано: Жизнь искусства, 1919, № 313—317.

Последующие публикации: Начала, 1921, № 1; в кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924.

Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[1] Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 1. СПб., 1913.

[2] Перетц В. Н. Краткий очерк методологии. Пб., 1922.

[3] В Германии вопросы поэзии как искусства выдвигает О. Вальцель. Ср. перевод его брошюры «Проблема формы в поэзии», с библиографическими указаниями (Пб., 1923). См. также: Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste. Leipzig, 1917.

[4] См.: Шкловский В. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919, с. 102.

[5] Meyer Th. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901.

[6] См.: Овсянико-Куликовский Д. Н. Лирика как особый вид творчества. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 2, вып. 2. СПб., 1910, с. 182—226.

[7] Критика теории наглядности или образности, предложенная Т. Мейером, не затрагивает, конечно, учения об образе как «внутренней форме». В этом значении, однако, слово «образ» не лишено некоторой двусмысленности, от которой страдает, например, учение Потебни. Иначе: Сакулин П. Н. Еще об образах. — В кн.: Атеней. Историко-литературный временник, кн. 1—2. [Л.—М.], 1924, с. 72—78.

[8] Schlegel A. W. Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur. 1801—1804. Hrsg. von J. Minor. Heilbronn, 1884; Bernhardi A. F. Sprachlehre, Bd 1—2. Berlin, 1801—1803.

[9] По этому вопросу ср. в особенности: Русская речь, вып. 1. Сб. статей под ред. проф. Л. В. Щербы. Пб., 1923 (предисловие).

[10] Baudouin de Courtenay J. Les lois phonétiques. — Revue slavistique, 1910, vol. III, p. 70.

[11] Якубинский Л. П. О звуках стихотворного языка. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919, с. 37.

[12] Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 10.

[13] Ср. мою рецензию на книгу Р. О. Якобсона в журнале «Начала» (1921, № 1).

[14] Эмоциональная выразительность звуков поэтической речи всегда связана со смыслом стихов (ср.: Grammont M. Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Paris, 1913). Этого обстоятельства не учел П. С. Коган в своей критике моей статьи (см.: Коган П. С. Литература этих лет. Иваново-Вознесенск, 1924, с. 135). Прибавлю для устранения других аналогичных недоразумений, что я не предлагаю здесь исчерпываю-

щего анализа стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», а только пользуюсь им как примером, иллюстрирующим некоторые особенности поэтического языка.

[15] Например, в трудах Э. Сиверса и его школы (ср.: Sievers Ed. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912).

[16] Ср.: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина (наст. кн., 386).

[17] См.: Виноградов В. О символике Анны Ахматовой (Лит. мысль, 1923, № 1, с. 90), а также статью этого же автора «О задачах стилистики» в указанном выше сборнике «Русская речь» (с. 196). Термин введен в употребление женевскими лингвистами Ш. Балли и А. Сеше. Интересные возражения против него см. у Ф. де Соссюра: Cours de linguistique générale. Paris, 1922.

[18] См. об этом неоднократно: Шкловский В. Искусство как прием, с. 115.

[19] Ср. указанную выше работу Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия» и мою рецензию на нее («Начала», 1921, № 1, с. 213). — По тем же причинам я считаю неудачным отождествление индивидуального поэтического стиля с «языковым сознанием поэта» в работах В. Виноградова (ср. упомянутую выше статью «О символике Анны Ахматовой»). Термин «языковое сознание поэта», в достаточной степени неясный, означает во всяком случае природную данность, тогда как понятие стиля предполагает отбор каких-то элементов этой данности по признаку телеологическому (художественной цели).

[20] См.: Жирмунский В. К вопросу о «формальном методе» (наст. кн., с. 96 и сл.).

[21] ‹Стихотворение «Для берегов отчизны дальной...» приведено в варианте, в котором оно печаталось в собраниях сочинений Пушкина до 1924 г., — *Ред.*›

[22] Для французских примеров ср.: Pellissier G. Le réalisme du romantisme. Paris, 1912; Barat E. Le style poétique et la révolution romantique. Paris, 1904.

[23] Первую попытку дифференциации стилей в русской лирике XVIII в. см. в кн.: Гуковский Г. Русская поэзия XVIII в. Л., 1927.

[24] Вопрос о смене стилей в русской поэзии XIX в. был выдвинут мною в докладе «Баллады Брюсова и „Египетские ночи"» в Пушкинском обществе весной 1917 г. (ср.: наст. кн., с. 142—204). Там же — тезис о Пушкине как завершителе поэтической традиции XVIII в. Разбор стихотворения «Для берегов отчизны дальной...» см. в статье «Как разбирать стихотворения», написанной на основе доклада, читанного в Обществе поэтического языка весной 1920 г. (Жизнь искусства, 1921, № 3). Б. М. Эйхенбаум примкнул к этой точке зрения в статье «Проблемы поэтики Пушкина» (см.: Сквозь литературу. М., 1924).

[25] Об описаниях природы у Тургенева ср.: Salonen H. T. Die Landschaft bei Turgenew. Helsingfors, 1915, а также: Творчество Тургенева. Сб. статей. М., 1920.

[26] Цит. по: Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пб., 1922, с. 34—35.

[27] О «сказочном эпитете» у немецких романтиков см.: Petrich H. Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig, 1870, S. 101 ff.; Buchmann R. Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig, 1910, S. 29 ff.; у русских символистов: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина (наст. кн., с. 153, 382—383).

[28] О поэтическом стиле Гоголя ср.: Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, и, в особенности: Белый А. Гоголь. — В кн.: Белый А. Луг зеленый. М., 1910.

[29] О метафоре у немецких романтиков см.: Petrich H. Drei Kapitel vom romantischen Stil; у французских романтиков — Barat E. Le style poétique et la révolution romantique; у русских символистов — Жирмунский В. Поэтика Александра Блока (наст. кн., с. 205—216).

МЕЛОДИКА СТИХА

(По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1922)

Впервые опубликовано: Мысль, 1922, № 3.

Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[1] Жирмунский В. Преодолевшие символизм (наст. кн., с. 107).

[2] Там же (наст. кн., с. 112—114).

[3] Ср.: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина (наст. кн., с. 386).

[4] Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 178 и сл.

[5] Ср.: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина (наст. кн., с. 384).

[6] Аполлон, 1916, № 8, с. 23—45. — В области ритма «стремление вернуться к Державину» было обнаружено у Тютчева А. Белым (см. в его кн.: Символизм. М., 1910, с. 353). В настоящее время связь Тютчева с Державиным чрезвычайно преувеличивается отнесением Тютчева к литературной группе «архаистов» (Ю. Тынянов); каковы бы ни были личные и литературные отношения Тютчева и «архаистов», в его лирике признаки «архаизма» играют совершенно второстепенную роль.

[7] Москвитянин, 1841, ч. V, № 9, с. 239—241.

[8] Sievers Ed. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912. — Принципы Сиверса успешно применяются при анализе стихов многочисленными учениками его в Германии, Англии и Америке. С другой стороны, противники Сиверса решительно оспаривают его утверждение объективной обязательности известных приемов мелодизации. Особенно спорным является принцип «массового эксперимента» над средним читателем. Некоторые ученики Сиверса предпочитают изучать свое собственное чтение. У нас большого внимания заслуживают работы С. И. Бернштейна, сделавшего фонографические записи чтения современных русских поэтов и изучающего особенности их интонирования в связи с индивидуальными различиями их поэтического стиля. В противоположность Сиверсу С. И. Бернштейн приходит к выводу, что «закон исполнения в стихотворении не заложен». Поэты, по его мнению, нередко принадлежат к типу «Selbstleser» (см.: Бернштейн С. И. Стих и декламация. — Русская речь, вып. 1. Пг., 1927 (нов. сер.)).

[9] Аналогичное различие установлено уже одним из представителей лингвистической школы Сиверса Ф. Сараном (см.: Saran F. Deutsche Verslehre. München, 1907, S. 6). Саран различает простое чередование высот, например в отрывке прозы («мелос»), и «музыкальное воздействие» стихотворения («мелодика» в собственном смысле). Само по себе, говорит Саран, чередование интонаций «настолько же мало мелодично, как повышения и понижения при завывании ветра».

[10] См.: Чуковский К. Некрасов как художник. Пб., 1921.

[11] См.: Saran F. Die Einheit des ersten Faustmonologs. — Zeitschrift für deutsche Philologie, 1898, Bd 30, S. 539.

[12] Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 2-е. М., 1920, с. 340.

[13] Ср.: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина (наст. кн., с. 384); см. также: Чуковский К. Книга о Блоке. Пб., 1922, с. 9. — Аналогичные примеры указаны мною в статье «Задачи поэтики» при разборе отрывка из Тургенева (наст. кн., с. 51).

[14] Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении, с. 287.

[15] Ср.: Жирмунский В. 1) Валерий Брюсов и наследие Пушкина (наст. кн., с. 163 и сл., 191 и сл.); 2) Композиция лирических стихотворений. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975 (повторная публикация).

[16] Б. М. Эйхенбаум, по-видимому, склонен приписывать Пушкину тип точного кольцевого построения, а у Фета искать вариаций при повторениях (146); ср., однако, у Пушкина кольцо с вариациями («Клеветникам России», «Ты видел деву на скале...», «Пред испанкой благородной...») и у Фета — точное кольцо («Фантазия», «Геро и Леандр», «Все как бывало», «На смерть Бражникова»). На различии смыслового движения внутри кольцевого стихотворения я здесь не останавливаюсь, но придаю именно ему первостепенное значение при определении стилистических различий в противоположность стилистически нейтральным морфологическим признакам.

[17] Grammont M. Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Paris, 1913.

[18] В указанной выше статье С. И. Бернштейна «Стих и декламация» дается ответ на поставленный здесь теоретический вопрос.

[19] Ср.: Meyer Th. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901.

[20] Вообще отвлеченные законы чистой формы, «формальные законы, которые осуществляются в музыке» (24), «математические отношения, столь же строгие, каковы они в музыке» (65), вряд ли существуют в песенной лирике, при отсутствии точного отношения между высотой звуков (музыкальная мелодия) и строгого распределения во времени динамических ударений (музыкальный ритм). Только в искусствах беспредметных, или чисто формальных (как музыка и орнамент), где самый материал искусства условно создается по художественному принципу и потому не связан внеэстетическими законами предметного мира, «математические отношения» симметрии и ритма всецело определяют композицию художественного произведения. В предметных, или тематических, искусствах (живопись, поэзия), отягощенных грузом реальных значений, не существует ни чистой симметрии, ни чистого ритма, и композиция в существенной части определяется художественным упорядочением внеэстетических, предметных или тематических фактов в их реальной смысловой связи, от искусства не зависящей.

[21] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921.

К ВОПРОСУ О «ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ»

Впервые опубликовано в кн.: Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Авториз. пер. с нем. М. Л. Гурфинкель. Пб., 1923 (вступ. статья).

Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[1] Ср.: Жирмунский В. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. — В кн.: Поэтика, вып. 2. Л., 1927, с. 5—28.

[2] ‹Имеется в виду работа: Виноградов В. В. Натуралистический гротеск. (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»). Пг., 1921; см. также: Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 482—484 (повторная публикация), — *Ред.*›

[3] См. мои рецензии на книги Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия» (Прага, 1921) и В. Шкловского «В. Розанов. Из книги „Сюжет как понятие стиля"» (Пг., 1921) в журнале «Начала» (1921, № 1, с. 213—219).

[4] См.: Жирмунский В. Мелодика стиха. (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922) (наст. кн., с. 56—93).

[5] Ср.: Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пг., 1922.

[6] Ср. об этом: Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе. — Лит. мысль, 1923, № 2, с. 97.

[7] Bédier J. Les légendes épiques..., vol. 1—2. Paris, 1908.

[8] Эйхенбаум Б. М. Некрасов. — В кн.: Сквозь литературу. Л., 1924, с. 233—279.

[9] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия, с. 11.

[10] Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919, с. 120.

[11] Кон И. Общая эстетика. [М.], 1921, с. 128.
[12] Шкловский В. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика, с. 105.
[13] Ср.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975 (повторная публикация).
[14] Шкловский В. В. Розанов.., с. 4.
[15] Шкловский В. Развертывание сюжета. Пг., 1921, с. 4.

ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ

Впервые опубликовано: Рус. мысль, 1916, кн. 12.

Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Статья является этапной в научном творчестве В. М. Жирмунского. Поэтому она включена в данный том в полном виде, несмотря на то что содержащаяся в ней характеристика поэтов-акмеистов не соответствует современной оценке их творчества и деятельности.

[1] Аполлон, 1910, № 4, с. 5—10 (подчеркнуто Кузминым).
[2] Под знаком того же перелома находится замечательная лирика И. Ф. Анненского, который среди поздних символистов занимает своеобразное и несколько обособленное положение. Как и Кузмин, он имел большое влияние на поэтов «Гиперборея». Ср.: Анненский И. Кипарисовый ларец. М., 1910.
[3] Аполлон, 1913, № 1, с. 44.
[4] Там же, с. 48.
[5] Там же, с. 42.
[6] Там же, с. 46.
[7] Материалом для этой статьи послужили следующие книги: Ахматова А. Четки. Изд. 3-е. Пг., 1916 (также: Вечер. СПб., 1912); Гумилев Н. Колчан. М.—Пг., 1916 (также: Жемчуга. М., 1910; Чужое небо. СПб., 1912; Готье Т. Эмали и камеи. Пер. Н. Гумилева. СПб., 1914); Мандельштам О. Камень. Пг., 1916. Изд. 1-е. СПб., 1913; Иванов Г. Вереск. М.—Пг., 1916 (также: Горница. Пб., 1914); Адамович Г. Облака. М.—Пг., 1916.
[8] Аполлон, 1915, № 3.
[9] Ср. статью: Недоброво Н. В. Анна Ахматова. — Рус. мысль, 1915, № 7, с. 60 (2-я пагинация).
[10] Ср. описание ночи в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя; в современной поэзии — балладу Александра Блока «Незнакомка»: «И перья страуса склоненные В моем качаются мозгу, И очи синие бездонные Цветут на дальнем берегу». Целый ряд примеров такого искажения пространственного восприятия предметов представляет роман А. Белого «Петербург» (1916).
[11] Ср.: Мандельштам О. Камень, с. 21—24.

О ПОЭЗИИ КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ

Впервые опубликовано: Жизнь искусства, 1920, 10 февраля, № 339—340.

Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[1] ‹В русском переводе см. также в кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 173. — *Ред.*›
[2] ‹Wackenroder W. H. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin, 1797, S. 131—132. — *Ред.*›
[3] ‹Tieck L., Franz Sternbalds Wanderungen. — In: Tieck und Wackenroder. Hrsg. von J. Minor. Berlin und Stuttgart, [s. a.], S. 294 (Kürschners Deutsche Nationalliteratur). — *Ред.*›

[4] ‹Tieck L. Schriften, Bd 5. Berlin, 1828, S. 286, — *Ред.*›

[5] ‹В русском переводе см. также в кн.: Байрон. Дневники. Письма. М., 1963, с. 61 (Литературные памятники), — *Ред.*›

[6] ‹Ср. об этом в «Дневниках» К. А. Фарнгагена фон Энзе (Varnhagen von Ense K. A. Tagebücher, Bd 10. Leipzig—Zürich—Hamburg, 1868, S. 412), — *Ред.*›

[7] ‹См.: Жирмунский В. Два направления в современной лирике. — В кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 182—189, — *Ред.*›

НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ

(О. Мандельштам — «Tristia»)

Впервые опубликовано: Вестн. лит., 1921, № 4—5.

Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928, где этой статье и двум другим, посвященным стихам А. Ахматовой, предпослано авторское примечание: «Статья „Преодолевшие символизм" дает несколько одностороннюю оценку новой школы с точки зрения возврата к художественному реализму. Поправки и дополнения заключают статьи о следующих по времени сборниках» (с. 322).

[1] Мандельштам О. Слово и культура. — Дракон. Альманах стихов. Вып. 1. Пб., 1921, с. 76, 75.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА

Опыт сравнительно-стилистического исследования

Печатается по тексту первой публикации: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пб., 1922.

Первая глава настоящей книги была прочитана в виде доклада в «Обществе изучения современной поэзии», собиравшемся в редакции «Аполлона», в декабре 1916 г. Вторая глава закончена в феврале 1917 г. Вся работа была прочитана в извлечениях в заседании Пушкинского общества при Петроградском университете в апреле 1917 г.; вторая глава, в отдельности, — в собрании методологического кружка на даче проф. А. А. Смирнова в Алуште, летом 1917 г. Осенью 1919 г., в частично переработанном виде, автор читал доклад о Брюсове и Пушкине в Философско-историческом обществе при Саратовском университете, а в декабре 1920 г. — в Московском лингвистическом кружке. В 1922 г. книга вышла отдельным изданием.

[1] Сборник «Urbi et Orbi» существует в трех изданиях. Мы пользуемся вторым изданием (Пути и перепутья, т. 2. М., 1908), которое содержит следующие баллады (для удобства цитирования вводятся сокращения): «Раб» (*Р*), «Пеплум» (*П*), «Рабыни» (*Ри*), «Помпеянка» (*Па*), «Адам» (*А*), «Путник» (*Пт*), «В сумраке» (*С*), «Решетка» (*Ра*), «У моря» (*М*). Из них последние два стихотворения (особенно *М*) несколько отличаются по стилю от остальных. В первом издании (Urbi et Orbi. 1900—1903. М., 1903) отсутствуют *М* и *С* и встречаются существенные разночтения, особенно в *Р*. В третьем издании (Полн. собр. соч. и пер., т. 3. СПб., 1914) нет изменений в тексте, но зато отдел пополнен некоторыми новыми стихотворениями того же периода, сходными по теме: 5. Мессалина, 12. Мальчик, — и оставлено место (№ 7) для баллады «Призыв» («Приходи путем знакомым. . .»), напечатанной в «Золотом руне» (1906, № 1) и не вошедшей в сборник по цензурным условиям. «Египетские ночи» Брюсова напечатаны в альманахе «Стремнины» (кн. 1. М., 1916).

[2] Весы, 1904, № 8, с. 23—28.

[3] Сравнение словесных метафор страсти как «огня» и «опьянения», «муки», «пытки» и «отравы», как «таинства» и «священнослужения» с лирическими темами целых стихотворений («Костер», «Кубок», «Я — мотылек ночной...», «Пытка», «На нежном ложе», «В Дамаск» и др.) обнаруживает метафорический характер многих лирических тем, представляющих развернутую и реализованную словесную метафору. В некоторых из приведенных стихотворений (ср. особенно «В застенке», «В тюрьме», «На нежном ложе» и др.) развивается метафорический сюжет, родственный сюжетам эротических баллад. В этом отношении большинство баллад, например «Раб», «Пеплум», «Мессалина», и многие сходные стихотворения из цикла «Правда вечная кумиров» («Ахиллес у алтаря», «Одиссей», «Эней» и др.) производят впечатление метафоры-символа для известного лирического настроения самого поэта, являются выражением лирического переживания в объективном образе героя баллады и в ее метафорическом сюжете. Форма лирико-драматического балладного монолога, так часто встречающаяся у Брюсова (уже в сборнике «Tertia vigilia» — отдел «Любимцы веков», в сборниках «Венок» и «Все напевы» — отдел «Правда вечная кумиров»), получает в этой связи неожиданное объяснение. За непосредственным, реальным смыслом стихотворения намечается более глубокий, иносказательный смысл: лирическое признание поэта в объективной, балладной форме. Сходный прием мы находим у Бальмонта, для которого явление природы служит символическим выражением известного аспекта внутренней жизни, как у Брюсова — образы исторического прошлого («Кумиры»). И здесь в метафорическом стихотворении господствует форма лирического монолога, например: «Я лунный луч, я друг влюбленных...» («Лунный луч»), «Я живу своей мечтой...» («Однодневка»), «Я окружен огнем кольцеобразным...» («Скорпион»). Бальмонт находится в таких стихотворениях под влиянием английской лирики («Облако» Шелли, «Ручей» Теннисона и др.), но сходные приемы встречаются уже у русских романтиков («Бабочка», «Мотылек мальчику» Фета). О метафорическом стиле у современных поэтов ср.: Жирмунский В. Поэтика Александра Блока (наст. кн., с. 205 и сл.).

[4] Ср.: Жирмунский В. Преодолевшие символизм (наст. кн., с. 106).

[5] Употребление «сказочного» эпитета составляет характерную особенность романтического стиля. «Эти слова появляются как звезды на небе романтического стиля; своим появлением они одинаково свидетельствуют: здесь начинается мир чудесного, лежащий за пределами достижимого, во всяком случае — за пределами доступного для моего языка» (Petrich H. Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig, 1870, S. 101). См. также: Buchmann R. Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig, 1910. S. 29 ff. В романтической поэтике русских символистов это один из наиболее распространенных стилистических мотивов. Так, у Бальмонта — «загадочный мир», «сказочная страна», «вещие, сказочные деревья», «призрачная мгла», «загадочная песня», «таинственный шепот», «непонятный, странный шепот», «странная мольба», «призрачная любовь», возлюбленная — как «сладкая тайна», «волшебная загадка» и т. д.; у нее — «неземная улыбка», «неземная краса» и пр. Сологуб слышит «далекий, тайный звук», «тихий шепот», который «пророчит что-то»; его охватывает «предчувствие во всем святых и радостных чудес»; свои земные пути он называет «тихой и тайной дорогой»; «вещая тишина» окружает его, «завороженная тишина» и «заколдованная мгла»; в этой мгле поэт «ворожит о тайном». О любви он говорит теми же словами: «бледный призрак дивной встречи», «белый мой цветок, таинственно-прекрасный» и т. д. Блок, в особенности в юношеских стихах первого тома, рассказывает о «тайных думах», о «тайнах грядущей встречи», о «тайне без конца», в его сердце — «надежды нездешние», «призрачные сны», он «околдован огнями любви»; таинственным является в его поэзии и внешний мир: «месяц... призрачно-прекрасный», «сумрак таинственный», «таинственные сумерки», «ночная тайна», в которой «шепчет кто-то таинственно», и т. д.

«Сказочному эпитету» родственны словесные темы «сна»: «сны», «видения», «грезы», «призраки» и т. д. О романтической технике снов и соответ-

ствующих стилистических мотивах ср.: Buchmann R., Op. cit., S. 42 ff. У Брюсова в балладах опьяненная страстью гетера говорит: «...как в смутном сне...» (*Па*). Ср. в других циклах: «И чьи-то губы близились... Иль это снилось нам?», «Напев ли вальса замирает Иль сонный отдаленный стон?», «Было ль то виденье или сон пустой?», «Вошел в давно знакомый дом, Как в замок сказочных поверий, Постигнутый волшебным сном» и др. Особенно интересно отметить в лирике Блока это колебание граней действительности между сознанием и сном: «И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?)», «Ты прошла, словно сон мой, легка...», «Из хрустального тумана, Из невиданного сна, Чей-то образ, чей-то странный...», «Шатаясь, подходит ко мне Стареющий юноша (странно, Не снился ли мне он во сне?)» и т. д. (ср.: Жирмунский В. Два направления современной лирики. — В кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 182—189). В юношеской лирике Блока, Бальмонта и Сологуба «сон» — одна из обычных лирических тем. Бальмонт: «сонная красота» ночного леса, «И песня дев звучит во сне...», «Нам снились видения рая...», «Любовь любите в сладком сне» и т. д.; Блок: «Снов, обманов и видений Догоревший полон день», «Снова сонмы нездешних видений Всколыхнулись — плывут — подошли», «И протекала ночь туманом сновидений...», «Спокойно жду последних снов...» и др.

На существование в русской романтической поэзии традиции употребления «сказочного» эпитета указывают, между прочим, исследователи стиля Тургенева (см.: Творчество Тургенева. М., 1920, особенно статьи М. А. Петровского «Таинственное у Тургенева» и С. В. Шувалова «Природа в творчестве Тургенева»).

[6] Об употреблении немецкими романтиками «бесконечного» эпитета см.: Petrich H. Op. cit. (словообразовательная формула с un-: unendlich, unaussprechlich, unmöglich, unwiderstehlich и т. п.). То же в романтической лирике русских символистов, особенно у Бальмонта: «безграничная даль», «безграничные просторы», «безграничная точка», «бесконечная даль», «безмолвные луга», «безмолвная пустыня», «безвестная высота», «безвестный край», «безглагольно-глубокое дно», «бездонная глубина» и т. д., с характерным отвлечением эпитета: «безглагольность», «безрадостность», «безмерность» и др. — и нагромождением «бесконечных эпитетов»: «Бызвыходность горя, безгласность, безбрежность...», «Мне хочется безгласной тишины, Безмолвия, безветрия, бесстрастья...», «С безрадостной бездонной вышины...», особенно в стихотворении «Безрадостность» (из сборника «Только любовь»):

Там снежные безветренные долы,
Без аромата льдистые цветы,

Без ропота безводные пространства,
Без шороха застывшие убранства,
Без возгласов безмерность красоты.

Другая родственная словообразовательная формула «бесконечного» эпитета — причастия и прилагательные с «не-»: у Брюсова — «немыслимое знанье», «бред неутоленный», «в ненасытной усталости» и т. п.; у Блока (в первом томе стихотворений) — «Грусть несказанных намеков...», «В несказанный свет», «Непостижного света...», «В каком-то несбыточном сне...», «Сны раздумий небывалых...», «Красотой неизреченной...», «За красоту Недостижимой», «Завет служенья Непостижной», «Их мечты неутолимы, Непомерны, неизвестны...»; у Бальмонта — «несказанное желанье», «несбыточные желанья», «И так несказанно, и так непонятно», «Душа непонятной печали полна, Исполнена дум несказанных, Тех чувств, для которых названия нет...», «Грусть непонятная. Миг невозможного» — и особенно — «Лунное безмолвие» (из сборника «Будем как солнце»):

Непрерываемо дрожание струны,
Ненарушаема воздушность тишины,
Неисчерпаемо влияние луны.

Наконец, приближается к этим приемам употребление «неопределенного» эпитета — неопределенных местоимений и наречий, указывающих на неясность локализации в пространстве и во времени, характерную для романтического стиля: «кто-то», «что-то», «какой-то», «где-то», «когда-то» и т. д. (ср.: Жирмунский В. Два направления современной лирики, с. 186). У Брюсова в «Балладах», в изображении любовного экстаза: «Кто-то... где-то... чьих-то рук Слышу, знаю впечатленья», в других циклах: «Кем-то затеплены строгие свечи...», «И чьи-то губы близились...», «Где-то пели, где-то пели...» и др.; у Бальмонта: «...какие-то прозрачные пространства...», «И манит куда-то далеко Незримая чудная власть...», «Ветер о чем-то зашепчет таинственно...», «И что-то многострунно Звучало в вышине», «Чья-то песня слышится — печальная...», «Чьи-то вздохи, чье-то пенье, Чье-то скорбное моленье...», «Кто-то светлый там молится, молит кого-то...», «Кому-то в этот час чего-то жаль...». У Блока особенно часто — в первом томе стихотворений.

[7] Отвлечение эпитета обычнее всего у Бальмонта: «Это храм, из воздушности светом сплетенный...», «Золотую возможность дождей...», «И молитвенность кротких страстей», «Я блеск бездонности зеркальной роскошно гаснущего дня», «Как кошачья ласкательность женских влюбляющих глаз...» и пр. (см.: Анненский И. Лирика Бальмонта. — В кн.: Анненский И. Книга отражений. СПб., 1906).

[8] Для Бальмонта см. об этом у И. Анненского в указанной выше работе «Лирика Бальмонта».

[9] Еще в большей степени, чем Брюсов, примером такого стиля может служить Бальмонт, наиболее последовательный представитель музыкально-импрессионистической лирики. В стихотворении Бальмонта словесный материал подбирается прежде всего по своей звуковой действенности, далее — по некоторому общему эмоционально-лирическому тону, для которого более тонкие различия вещественно-логического смысла слов являются, безусловно, второстепенными. Ср., например, начало известного стихотворения «Ангелы опальные» (из сборника «Горящие здания»):

Ангелы опальные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей, —
Грустные, безбольные
Звоны колокольные,
Отзвуки невольные
Отсветы лучей. —

Взоры полусонные,
Нежные, влюбленные,
Дымкой окаймленные
Тонкие черты, —
То мои несмелые,
То воздушно-белые,
Сладко-онемелые
Легкие цветы...

При чтении этого стихотворения вряд ли кто-нибудь с первого раза заметит, что речь здесь идет об «опальных», т. е. «падших», ангелах, настолько смысловые элементы являются затушеванными по отношению к общему неопределенному эмоционально-лирическому настроению стихотворения. Стихи легко могут быть переставлены; например: «Нежные, влюбленные Взоры полусонные...», «То воздушно-белые, То мои несмелые...»; одни слова могут быть заменены другими, сходными по эмоциональной окраске: «тихие, печальные», «нежные, безбольные», «светлые, влюбленные» и т. п. Слова, как вообще всегда у Бальмонта, должны прежде всего соответствовать некоторому чрезвычайно общему эмоциональному тону, обозначать что-то «нежное», «светлое», «грустное», «прозрачное», «тающее» и т. д. Отсюда любовь Бальмонта к эмоциональному эпитету: «нежный луч», «нежные листки», «нежный смех», «птичка нежная», «нежный серп луны», к игре светотени, к краскам и формам, обладающим известным эмоциональным содержанием, вызывающим лирическое настроение определенного рода: «бледное сиянье», «туманная дымка», «изменчивый блеск», «Месяц... догорающий и тающий...», «далекие звезды» и т. п. В сущности, однако, и Брюсов, когда говорит о страсти «мучительной» и «сладостной», «светлой» и «мрачной», «таинственной» и «бесконечной»,

подбирает слова таким же образом, исходя из некоторого общего эмоционально-лирического единства настроения. В связи с этим затемнением вещественно-логической стихии речи стоит и повышение звуковой действенности, напевности стиха. В стихотворении «Ангелы опальные» — нагромождение одинаковых рифм (ср. в этом отношении «Белладонну», на которую указывает И. Анненский, или «Воспоминание о вечере в Амстердаме» — 26 стихов на 5 рифм), самый характер этих рифм (суффиксальные рифмы, как звуковые по преимуществу, господствуют у Бальмонта над коренными, в которых смысловой элемент играет более существенную роль, грамматически однородные рифмы — над разнородными); наконец, стихотворение написано короткими строчками, при этом с дактилическими рифмами, так что рифмовой коэффициент (отношение числа слогов в рифме и остальной части стиха) сильно повышается в пользу созвучной части (здесь — 3 : 4 и 1 : 4; в каноничном четырехстопном ямбе — 2 : 7 и 1 : 7). Такими короткими строчками обычно пользуются представители музыкально-импрессионистической лирики: из немецких романтиков в особенности Л. Тик, из русских — Фет («Сны и тени...», «Сновиденье (Quasi una fantasia)», причем усилению звуковой стихии всегда соответствует затемнение смысловых элементов слова. Если поэт предпочитает более длинный стих, на помощь ему приходят внутренние рифмы, как аналогичный прием повышения рифмового коэффициента. С помощью внутренних рифм Бальмонт доводит рифмовой коэффициент до небывалой величины (2 : 1, 1 : 1):

Шумели, сверкали
И к дали влекли,
И гнали печали,
И пели вдали...

Менее последовательный в этом отношении, чем Бальмонт, Брюсов тем не менее также является представителем эмоциональной, напевной, романтической лирики. Наиболее крайний пример такого стиля — в его юношеской лирике («Тень несозданных созданий...»).

[10] Непоследовательность в развитии поэтического образа (так называемая катахреза) характерна для поэтов эмоционального, романтического типа, для которых слово теряет вещественный смысл и тем самым уже не актуализуется в зрительном образе. В этом смысле для Брюсова показательно стихотворение из цикла «На Сайме» (сборник «Венок»): «Голубое, голубое Око сумрачной страны!.. То, в свинцовый плащ одето, Сосны хмуришь ты, как бровь... То, надев свои алмазы, Тихим ропотом зыбей, Ты весь день ведешь рассказы...». Т. е. «око» «в свинцовый плащ одето», «ведет рассказы». В поэзии Блока катахреза становится одним из важнейших приемов иррационального, метафорического стиля. Об этом подробнее см.: Жирмунский В. Поэтика Александра Блока (наст. кн., с. 212 и сл.).

[11] Акад. С. Ф. Ольденбург любезно указал нам первоначальный вариант — «Отравой сладостной вошла». Слово «отрава» заменено словом «отрада» в «Путях и перепутьях» и «Собрании сочинений». Эта замена еще раз обнаруживает основную тенденцию брюсовского стиля и подтверждает правильность нашего разбора. Брюсов заменяет чрезвычайно выразительное по своему смыслу сочетание «отравой сладостной» (оксюморон, т. е. контраст между эпитетом и его предметом) невыразительной тавтологией «отрадой сладостной» (всякая отрада «сладостна»). При этом он разрушает первоначальный смысловой параллелизм: «...Тенью страстной, Отравой сладостной вошла», где слова «тень» и «отрава» соответствовали друг другу и вносили некоторый новый оттенок смысла, контрастирующий с первыми двумя стихами («свет», «сиянье» — «тень», «отрава»). Изменение сделано, очевидно, ради внутренней рифмы (*отрадо-* : *сладо-*). Общий несколько неопределенный эмоциональный тон всего четверостишия и, главное, его звуковая выразительность совершенно заслонили для поэта более тонкий вещественный смысл употребляемых им слов.

[12] Такие стихотворения Брюсова как «Раб», «Пеплум» или родственная песня Афродиты «Всюду я, где трепет страстный...» («В публичном доме»), производят глубокое и цельное художественное впечатление в напевной декламации, которая так широко распространилась под влиянием поэтов-символистов, когда внимание слушателя сосредоточено на общем эмоциональном настроении, непосредственной музыкально-лирической действенности поэтических строк. Как только внимание направляется на смысловую, вещественно-логическую сторону поэтического языка, впечатление это исчезает, как бы разоблачается. Например, в «Пеплуме» мы читаем: «Знаю сумрачный наход Страсти...» («сумрачный наход»), «Знаю — ночь посвящена Наслажденью и паденью» («посвящена... паденью»), «Наконец, без сил, без слов, Дрожь в руках и взоры смутны, Я заслышу жданный зов...» (галлицизм: «un couteau à la main, il se jeta sur son ennemi...») и т. п. В песне Афродиты: «...трепет страстный Своевольно зыблет грудь», «Тайну страсти обмануть», «Лгите зовом поцелуя...», «...торжествуя, Опьянит глаза восторг!» и т. п. Именно так воспринимали Брюсова поколения читателей, воспитанные на логически-вещественном отношении к слову (смешной и педантический пример — книга А. Шемшурина «Стихи Валерия Брюсова и русский язык». М., 1908), и так начинаем мы воспринимать его поэзию в настоящее время, после Кузмина, Ахматовой и возрождения пушкинской стихии в русской поэзии. Но еще несколько лет тому назад, когда господствовал символизм, эти провалы брюсовского стиля были для нас незаметны. Здесь особенно очевидный пример того, что Б. Христиансен называет сменой «доминанты» в художественном стиле и в художественном сознании эпохи (<см.: Христиансен Б. Философия искусства. Пб., 1911, с. 204—205. — *Ред.*>). «Доминантой» для Брюсова и символистов является эмоциональное и напевное действие стиха, для Пушкина, Ахматовой, Кузмина — смысловая, вещественно-логическая стихия речи. В поэзии Бальмонта такое «разоблачение» является для нас еще более очевидным.

[13] Логический синтаксис у Ахматовой проявляется в особенно искусном пользовании союзами противительными (необыкновенно часто встречается союз «а» (в «Четках» — 36 случаев), несколько реже — «но»), ограничительными («лишь», «только»), предложениями условными («если»), уступительными («хоть»), причинными («оттого»), целевыми («чтобы») и т. п. Ср.: «Лишь смех в глазах его спокойных...», «Если ты еще со мной побудешь...», «И если в дверь мою ты постучишь...», «Оттого и я, бессонная...», «Чтоб отчетливей и ясней...», «Чтоб выпустить птицу — мою тоску...», «Чтоб тот, кто спокоен...» и многое другое. Именно эти синтаксические формы, необычные в лирике песенного стиля, в связи с особенностями словаря и приемами соединения слов, придают стихам Ахматовой разговорный характер. Как пример логического синтаксиса у Пушкина ср. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

[14] Общая тенденция стиля Брюсова к усилению, к эмоциональному нагнетанию, определяющая выбор и употребление слов, отчетливо выражается в обилии эмфатических восклицаний. В балладах на 304 стиха — 36 восклицаний. Мы исключаем из рассмотрения обращения (14 случаев), хотя и здесь восклицательный знак нередко обозначает эмфатическое усиление; например: «И быть может, нет для нас отрады Слаще пытки вашей, палачи!». Остается 22 бесспорных примера, в которых восклицательный знак выражает эмфатическое подчеркивание крайностей чувства, риторическую гиперболу, стремящуюся к предельной насыщенности эмоционального содержания: «И было все на бред похоже!», «Я утром увидал их — рядом! Еще дрожащих в смене грез!», «Близ ангела две дщери тьмы!», «Она иного пожелала. — Но ласк не пожелает труп!», «О страсти, перешедшей за предел!», «Я познал тогда любовь!», «Мы постигли мирозданье Навсегда и до конца!», «Обе слышим, обе делим Каждый данный поцелуй!» и др. Здесь произносительный жест, интонация, динамическое ударение как бы дополняют то впечатление интенсивности, которое недостаточно передается даже романтическим словарем поэта. Такие эмфатические вос-

клицания особенно часто встречаются у Байрона и у Лермонтова, являясь выражением родственного устремления стиля. Ср., например, «Ангел смерти»: «Лик — прежде милый — был страшней Всего, что страшно для людей!», «То ангел смерти, смертью тленной От уз земных освобожденный!», «И льда хладней его объятье, И поцелуй его — проклятье!» и многое другое (как у Байрона, чаще всего в конце строфы или самостоятельной группы стихов).

[15] Об анафорическом «и» как приеме романтической композиции см.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 455—456 (повторная публикация). — Наиболее яркий пример в современной поэзии — «Незнакомка» Блока. Интересно сравнить первоначальную редакцию баллады «Раб»: «Вошел к ней юноша... И встречи Она, покорная, ждала» (впоследствии: «И юноша скользнул к постели...»). Изменение вызвано, по всей вероятности, желанием поэта избежать переноса (enjambement), который задерживает равномерно-поступательное движение ритмико-синтаксических периодов, построенных с нагнетательным союзом «и» («И падали ее одежды... И в ужасе сомкнул я вежды... И юноша скользнул к постели...»). Менее заметный перенос уничтожен в другой строфе; вместо: «Я лобызал ее сандалий || Следы на утреннем песке» читаем теперь: «Я лобызал следы сандалий || На влажном утреннем песке». Однако здесь так же существенны звуковые соображения, инструментовка первого стиха (*з—с—с*; *лд—дл*), которая подсказывает объединение в одной ритмической группе слов «следы» и «сандалий».

[16] О композиционном кольце в романтической лирике см. там же: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений, с. 502—518.

[17] О значении звуковых повторов при повторении слова см.: Брик О. Звуковые повторы. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919.

[18] О значении лирических повторений в песенной лирике романтиков и символистов см.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений, с. 633. Там же приводятся некоторые показательные цифры. У поэтов пушкинской эпохи отношение числа стихотворений с композиционными повторениями к общему числу рассмотренных стихотворений колеблется от 1 : 18 до 1 : 13 (у Пушкина — 1 : 13). В романтической лирике Фета и его круга отношение увеличивается в пользу повторений — в среднем 1 : 5. У Вл. Соловьева оно доходит до 1 : 3. У символистов от 1 : 2 до 1 : 3 (в «Путях и перепутьях» Брюсова (том 1) — 1 : 3). У Ахматовой, Кузмина и других представителей новой поэзии, «преодолевшей символизм», композиционные повторения постепенно исчезают. Цифры стали бы еще показательнее, если бы произвести подсчет всех повторений, в том числе тех, которые в композиции не участвуют. Однако для песенного стиля интересны прежде всего те случаи, когда с повторением словесным связан ритмический параллелизм (анафора, концовка и т. п.).

[19] При изучении инструментовки гласных для русского стиха имеют значение в основном только ударные, так как неударные в русском произношении ослаблены или редуцированы. Некоторую роль может играть предударная гласная, если она поддерживает звучание сходной с нею соседней ударной; при этом образуются группы *е=и* (сходно с *и*), *о=а* (сходно с *а*), *у*. Напоминаем также о несоответствии русской орфографии звуковому отношению гласных и согласных. Буквы *а=я*, *о=ё*, *у=ю*, *э=е* обозначают тот же гласный звук; различие написания указывает на разницу в произношении предшествующей согласной. Так, *на* и *ня* заключают тот же гласный элемент *а* и два разных согласных: *н* (твердое «н») и *нь* (мягкое, палатализованное «н»), что видно из точной рифмы *няня*: *Ваня*. В начале слога *я*, *ю* и т. д. обозначают ja, ju. Что касается звуков *ы* и *и*, то по своей произносительной природе они весьма различны, но сходны между собой по акустическому впечатлению и грамматической функции (ср.: Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Пб., 1912, с. 50), вследствие чего традиционно соединяются в рифме. Эти элементарные фонетические сведения отсутствуют

в большинстве исследований о русском стихе — от Белого, Брюсова и С. Боброва до школьного учебника Шульговского. Брюсов, например, называет рифмы типа *вход : идет* «приблизительными» (!) (см.: Брюсов В. Я. Наука о стихе. Метрика и ритмика. М., 1919, с. 125; Опыты. М., 1918, с. 184). Благодаря этому все указанные работы в вопросах инструментовки не выдерживают никакой критики.

[20] В слове «оне» можно предположить, по замыслу автора, неправильное, книжное произношение («оне» вместо «они» — под влиянием прежней орфографии), ввиду присутствия внутренней рифмы: «*Оне* ко *мне* тянули руки...».

[21] ‹Стремнины, № 1, М., 1916, с. 3—4, — *Ред.*›

[22] ‹Использована реконструкция пушкинского чернового текста по изд.: Пушкин А. С. Соч. и письма, т. 5. Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1904, с. 544. В издании АН СССР (т. 8, ч. 2. М.—Л., 1940, с. 979—966), редакторы дают иное расположение черновых набросков, — *Ред.*›

[23] Статья напечатана в кн.: Пушкин А. С. Собр. соч., т. 4. СПб., 1910, с. 444.

[24] Там же, с. 447.

[25] В первоначальном варианте баллады «Раб» появлению любимого юноши в опочивальне царицы предшествует такое же торжественное освещение: «Погасли факелы и свечи...» (впоследствии: «Лампад светильни прошипели...»).

[26] Сходные нарушения стиля в балладе «Раб»: «И юноша скользнул к постели». В первоначальной редакции оно отсутствовало (см. примеч. 15).

[27] Злоупотребление словом «сладкий» особенно очевидно в первоначальном варианте баллады «Раб»: «От сладких мук и сладких грез» (впоследствии: «Предчувствием безвестных грез»). Характер произведенной замены эпитета снова показывает, насколько безразлично для поэта точное, вещественное значение слова: его любимые словесные темы объединяются, как у Бальмонта, общим эмоциональным тоном, который определяет выбор слов.

[28] При употреблении в переносном, отвлеченном значении таких слов, как «строй», «круг», «вереница» и т. п., мы наблюдаем то же явление катахрезы, которое отметили выше (см. примеч. 10).

[29] Значение повторений, вопросов, восклицаний как приемов лирической окраски повествования, как признаков эмоционального участия поэта в судьбе своих героев рассмотрено более подробно в работе о байронических поэмах Пушкина, подготовленной автором к печати ‹опубликована под названием «Байрон и Пушкин» в 1924 г., — *Ред.*› Напомним в «Бахчисарайском фонтане»: «Что движет гордою душою? Какою мыслью занят он? .. Ужель в его гарем измена Стезей преступною вошла? .. Что ж полон грусти ум Гирея?», «Они поют. Но где Зарема...», «Он изменил! .. Но кто с тобою, Грузинка, равен красотою?», «Увы! Дворец Бахчисарая Скрывает юную княжну», «Как милы темные красы Ночей роскошного Востока!», «Увы, Зарема, что с тобой?», «Где скрылись ханы? Где гарем?», «Чью тень, о други, видел я?». Неоконченные эпические отрывки «Клеопатра», «Когда владыка ассирийский...», «Тазит» и отчасти «Медный всадник», по-видимому, обозначают переход от традиционного типа лирической поэмы Байрона к новому стилю эпического повествования.

[30] О романтическом и классическом стиле ср. мои статьи «Два направления современной лирики» (см. примеч. 5) и «О поэзии классической и романтической» (наст. кн., с. 134—137).

[31] Подчеркнуто Блоком.

[32] О роли лирических повторений в романтическом, песенном стиле см. выше, примеч. 18. С цифрами Брюсова (в «Балладах» — более 100 повторений на 304 стиха) любопытно сопоставить цифры повторений у Пушкина (в «Клеопатре» — 7 повторений на 85 стихов). Переход поэта от классического стиля к песенному, эмоциональному, романтическому обычно сопровождается появлением лирических повторений. Особенно характерно для Гете в Страсбурге, в первых стихотворениях, написанных в новом стиле, — «Свидание и разлука» («Willkommen und Abschied») и «Майская

песнь» («Mailied»). Из них последнее целиком построено на ритмико-синтаксическом параллелизме лирических восклицаний. Значение повторений в развитии приемов мелодизации является предметом рассмотрения в работе Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (Пб., 1922).

[33] Влияние лирики Владимира Соловьева на молодого Блока — общеизвестный факт. Специально в области символики это влияние отмечено нами в работе «Поэтика Александра Блока» (см.: наст. кн., с. 221); в области композиции (особые редкие формы кольца с совпадением в 1—3 или 2—4 стихах) — в «Композиции лирических стихотворений», с. 631—633. Бальмонт сам указывает на Фета как на своего предшественника (см. Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М., 1915, с. 82—84) — «первосоздателя», «провозвестника» тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах «Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце». Бальмонт приводит стихотворения Фета с внутренними рифмами («За кормою струйки вьются...», «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...») и с эмоционально-лирическими, напевными повторениями («Буря на небе вечернем...»). Прибавим к этому стихотворения, написанные короткими строчками, с большим рифмовым коэффициентом (см. выше, примеч. 9), широкое употребление трехсложных размеров (особенно анапестов и амфибрахиев) вместо пушкинских ямбов, импрессионистические сочетания безглагольных предложений (у Фета: «Шепот, робкое дыханье...» и др., у Бальмонта: «Ландыши, лютики. Ласки любовные...» и многое другое) и т. д.

[34] Попытка описать особенности «метонимического стиля» Пушкина в связи с классической поэтикой XVIII в. сделана автором на примере стихотворений «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Для берегов отчизны дальной...» в статье «Задачи поэтики» (наст. кн., с. 20 и сл.; 39 и сл.).

ПОЭТИКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Статья представляет собой разделы 4—8 книги «Поэзия Александра Блока», Пб., 1922 (первая публикация — в кн.: Об Александре Блоке. Пб., 1921).

Печатается, согласно авторской воле, как самостоятельная работа по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[1] Подробнее см. в моей статье «Метафора в поэтике русских символистов» (подготовлена к печати для первого тома «Записок Факультета словесных искусств Российского института истории искусств»). ‹Работа осталась неопубликованной. Рукопись хранится в архиве В. М. Жирмунского. В статье рассматриваются метафора и символ в поэзии Бальмонта, Брюсова, Владимира Соловьева, Блока, Сологуба, а также привлекается материал из поэзии английских и немецких романтиков, — *Ред.*›

[2] См.: наст. кн., с. 386, примеч. 12.

[3] Подробнее см.: Жирмунский В. Преодолевшие символизм (наст. кн., с. 116 и сл.).

[4] Вопрос о возможности актуализации словесного образа является предметом обсуждения в интересной работе В. Э. Сеземана «Образность поэтической речи», прочитанной в собрании Общества изучения художественной словесности. ‹Сеземан Василий Эмильевич (1884—1963), приват-доцент Петроградского университета, затем профессор философии университетов Каунаса и Вильнюса. Упоминаемая работа была напечатана под названием «Природа поэтического образа» в кн.: Записки факультета гуманитарных наук Литовского университета, т. 1. Каунас, 1925, и затем вошла в сборник трудов В. Э. Сеземана на литовском языке: Estetika, Vilnius, 1970 (с предисловием В. М. Жирмунского), — *Ред.*›

[5] ‹Подробнее см.: Жирмунский В. Драма Александра Блока «Роза и Крест» (наст. кн., с. 285 и сл.). — *Ред.*›

[6] Подчеркнуто Блоком.

[7] Городецкий С. Новейшие течения в современной поэзии. — Аполлон, 1913, № 1, с. 48.
[8] Подробнее см.: Жирмунский В. Введение в метрику. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 163 и сл.
[9] См.: Брик О. М. Звуковые повторы. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919.
[10] Подробнее см.: Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха, с. 377 и сл.
[11] Заимствуем этот пример из работы Г. Н. Левина «Рифма у Бальмонта» ‹по-видимому, неопубликованной, — *Ред.*›.
[12] В классификации неточных рифм как отклонений от точных мы следуем за Е. Д. Поливановым в его работе о рифме Маяковского ‹также, по-видимому, неопубликованной, — *Ред.*›.

ИЗ ИСТОРИИ ТЕКСТА СТИХОТВОРЕНИЙ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Впервые опубликовано: Записки передвижного театра, 1923, № 45.
Печатается по тексту в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[1] Блок А. Собр. соч., т. 1—2. Пб., 1922.
[2] Блок А. Собр. стихотворений, т. 1—3. М., 1916.
[3] Блок А. Стихотворения. Книга третья (1907—1916). Пб., 1921.
[4] Золотое руно, 1907, № 2 (в цикле «Мэри» под заглавием «Молитва»).
[5] Блок А. 1) Земля в снегу. Третий сборник стихов. М., 1908; 2) Собр. стихотворений, т. 1—3. М., 1911—1912.
[6] Блок А. 1) Стихотворения, т. 1—2. Пб., 1918; 2) Собр. соч., т. 1—2. Пб., 1922.
[7] Золотое руно, 1907, № 6.
[8] См. предшествующие издания: Блок А. 1) Нечаянная радость. М., 1907, с. 47; 2) Собр. стихотворений, т. 2. М., 1912, с. 40.
[9] См. примеч. 6.
[10] См. примеч. 8.
[11] См. примеч. 6.
[12] См.: Блок А. Из примечаний к первой книге «Собрания стихотворений» — «Стихи о Прекрасной Даме», издание 2-е. — В кн.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М.—Л., 1960, с. 560.

ДРАМА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»

Литературные источники

Приложения

I. КНИГИ О СРЕДНЕВЕКОВОЙ ФРАНЦИИ И ПРОВАНСЕ

(из рукописного каталога библиотеки Блока)

1. Achille Jubinal. Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII, XIV et XV siècles, pour faire suite aux collections de Legrand d'Anssy, Barbazon et Méon. Paris, I — 1839, II — 1842.
2. J. Demogeot. Histoire de littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris, 1884 (Hachette).
3. Le Roman de Flamenca, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire par Paul Meyer. Paris—Beziers, 1865.

4. Gaston Paris. La littérature française au moyen âge (XI-me—XIV-me siècle). 4-me éd. Paris, Hachette, 1909.
5. Gaston Paris. Récits extraits des poètes et des prosateurs du moyen âge, mis en français moderne. Paris, 1910. Hachette (7-me éd.).
6. Les Romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage... par Paulin Paris, Léon Techener. [Paris], I — 1868, III — 1872, IV — 1868, V — 1877.
7. Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1. СПб., 1903, ч. 2. СПб., 1905 (Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности имп. Акад. наук, т. LXXIV, № 2 и т. LXXVIII).
8. О. Петерсон и Е. Балабанова. Западноевроп‹ейский› эпос и средневеков‹ый› роман. В трех томах. Том I (Франция, Испания). СПб., 1896. Том II (Скандинавия). СПб., 1898. Том III (Германия). СПб., 1900.
№ 1—2 в библиотеке отсутствуют (*В. Ж.*)

II. КНИГИ О БРЕТАНИ

(из рукописного каталога библиотеки Блока)

1. Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne, recueillis, traduits et annotés par le vicomte Hersart de la Villemarqué. 10-me éd. Paris, 1903.
2. Anatole le Braz. Vieilles histoires du Pays Breton. Paris, 1905.
3. Paul Féval. Contes bretons. Paris, [1879].
4. Paul-Yves Sébillot. La Bretagne pittoresque et légendaire. Paris, 1911.
5. Emile Souvestre. Le Foyer breton, contes et récits populaires. Paris, Calman Lévy, [s. a.]. I et II (1 перепл.).
6. Histoire de Bretagne élémentaire, texte et récits par M. M. Alain Raison de Clenzion et le vicomte Charles de la Lande de Colan. Saint-Brieux, 1910.
7. Almanach du Marin Breton pour 1911.
8. K. Baedeker. Le Nord-Ouest de la France. 1900. Leipzig—Paris.
9. Le Nord-Finistère illustré. Lioret-Guide. Morlaix.
10. Quimper (Albums de Bretagne). Héliotypie. Ed. Laussedat. Chateaudun.
11. Е. Балабанова. Легенды о старинных замках Бретани. Изд. 2-е с ил. Е. Лансере. СПб., 1899.

№ 3, 4, 6, 7, 11 в библиотеке отсутствуют; № 3 имеет в каталоге пометку «пр‹одано›»; № 3—4 приобретены мною в антикварных магазинах Ленинграда и в настоящее время возвращены в библиотеку А. Блока (Институт русской литературы АН СССР) (*В. Ж.*).

III. РАЗГОВОР БЛОКА С Е. В. АНИЧКОВЫМ

(из рабочих тетрадей Блока: тетр. 1, л. 10б—11б)

Аничков говорит: Ни в коем случае никаких языческих (друид‹ических›) традиций остаться не могло. Яз‹ычество› было сметено германцами, германское население Галлии постепенно романизировалось с юга, только с Возрождения возникло опять языческое. Средневековые люди не смели...

Постоянное паломничество с севера на юг: либо в Испанию, к св. Якову Кампостельскому, либо в Рим, по route française ‹французской дороге›, следовательно, через Прованс.

Один трубадур, который летом брал с собою двух жонглеров и ходил по замкам, зимой ходил в школу. Такие примеры показывают, как глубоко в ту культуру проникла схоластика. А культура эта была вроде нашей крепостной, помещичьей (барщина и т. д.).

Прованс‹альских› романов только два: «Фламенка», в кот‹орой› действ‹ительно› прованс‹альские› нравы, и «Жирар де Руссильон», который есть подраж‹ание› северу.

Жюбиналя читать. Пользоваться *только* ученым, филологическим. Брать непременно конец XII века — Иван Нострадамус — врун.

IV. СПИСОК КНИГ, ПОЛУЧЕННЫХ БЛОКОМ ОТ Е. В. АНИЧКОВА

(из рабочих тетрадей Блока: тетр. 1, л. 7б—10а)

1. Gaston Paris. Poèmes et légendes du moyen âge. Paris, Société d'édition artistique (Les idées, les faits et les oeuvres), [1900].

Table: Avant propos. — La chanson de Roland et les Nibelungen. — Huon de Bordeaux. — Aucassin et Nicolette. — Tristan et Iseut. — Saint Josaphat. — Les sept enfants de Lara. — La «Romance mauresque» des Orientaux.

2. Bibliographie des travaux de Gaston Paris, publiée par J. Bédier et Mario Roques. Paris, 2-me éd., 1904.

3, 4. J. Bédier. Les légéndes épiques, recherche sur la formation des chansons de geste. 2 volumes, Paris, 1908.

I — Le cycle de Guillaume d'Orange.

II — La légende de Girard de Roussillon. — La légende de la conquête de la Bretagne par le roi Charlemagne. — Les chansons de geste et les routes d'Italie. — Ogier de Danemark et Saint-Faron de Meaux. — La légende de Raoul de Cambrai.

5. 1) Les biographies des troubadours en langue provençale... par Camille Chabaneau. Toulouse, 1885; 2) Origine et établissement de l'Académie des jeux floraux — extrait du manuscrit inédit des leys d'amours par C. Chabaneau. Toulouse, 1885.

6. Etudes romanes, dédiées à Gaston Paris par ses élèves français et... étrangers... Paris, 1891 (Deuxième partie).

Здесь много интересного.

Главное для меня: несколько норманских старых песенок.

Le compagnonage dans les chansons de geste.

Легенда о Розе в средние века у романцев и германцев (статья Charles Joret).

Народные лекарства в средн‹их› веках (Amédée Salmon).

Vivien d'Aliscans et la légende de Saint Vidian (Antoine Thomas).

7. Paul Meyer. Les derniers troubadours de la Provence. Paris, 1871.

8. J. Bédier. De Nicolao Museto (gallice: Colin Muset) francogallico carminum scriptore. Paris, 1893.

9. Andreae Capellani regii Francorum de amore libri tres. Recensuit E. Trojel. Havniae, 1892.

10. Ch. V. Langlois. La société française au XIII-me siècle (d'après dix romans d'aventure). Paris, 1904 (2-me éd., revue).

Table: Introduction. — Galeran. — Joufroi. — Guillaume de Dôle ou la Rose. — L'Escoufle. — Flamenca. — Le Châtelain de Couci. — La châtelaine de Vergi.— La Comtesse d'Anjou.— Gautier d'Aupais.— Sone de Nansai. — Append‹ice› bibliographique. — Index.

11. Poésies complètes de Bertran de Born (texte original)... par Ant. Thomas. Toulouse, 1888.

С вступительными статьями и примечаниями.

12. Emil Lévy. Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour. Berlin, 1880.

13. Emil Philippson. Der Mönch von Montadon, ein provenzalischer Troubadour. Halle a/S, 1873.

14. Emil Lévy. Der Troubadour Bertoleme Zorzi. Halle, 1883.

15. Prof. Egidio Gorra. Delle origini della poesìa lirica del medio evo. Torino, 1895.

16. Max Kleinert. Vier bisher ungedruckte pastorelen des Troubadours Serveri von Verona. Halle a/S, 1890.

17. Dr. Max von Napolski. Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill. Halle, 1879.

18. В. Ф. Шишмарев. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по ист‹ории› поэзии Фр‹анции› и Пров‹анса›. Париж, 1911, ц. 3 р.

1 августа 1913 г. отдал 13 книг, еще 5 осталось у меня.

V. ПЕРЕВОД ИЗ КН.: D É M O G E O T J. HISTOIRE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE. PARIS, 1884.

(из рабочих тетрадей Блока: тетр. 1, л. 4а—6а)
Démogeot («Ист‹ория› лит‹ературы›»), с. 62 и сл.

Те жонглеры, которые не были в свите знатных господ, странствовали «на свой риск» из города в город, из замка в замок; бродячие артисты, цыгане в поэзии; труд иногда оплачивался щедро; иногда они терпели нищету и все случайности бродяжнической жизни, что зависело часто от размера их талантов или от их поведения. Те из них, которые умели сочинять или перенимать лучшие песни, находили благосклонный прием у знати. Чтобы представить себе, с каким нетерпением ожидали этих гостей, надо вспомнить долготу однообразной жизни феодальных владений. На вершине холма, доступ на который труден, возвышался одинокий замок, окруженный высокими стенами с узкими окнами, за которыми бледно светил печальный день. Окрестность — утлые хижины, грубые и трепещущие от страха крестьяне; там внутри — владелица с дочерьми, окруженная молодыми пажами, благородными, иногда грациозными, но такими же отдаленными от мира, как она. Сыновья сами служат пажами в другом замке. Господин, — он упражняется в искусстве давать и отражать удары тяжелого меча, скакать на бешеном коне, пить огромные кубки вина. Да что здесь, кроме войны и любви? Или, по крайней мере, подражания одной и рассказов о другой: биться на турнирах да слушать жонглеров? шесть зимних месяцев феодальный замок окутан облаками, без войн и без турниров, посещаем немногими иностранцами и пилигримами; когда кончались эти долгие и однообразные дни и бесконечные вечера, занятые надоевшей шахматной игрой, тогда вместе с ласточками ждали желанного возвращения поэта; вот он наконец, его выследили издалека с крутого замкового вала; он несет с собой виалу (?) (vielle), привязанную к седлу, если он приехал верхом, или висящую через плечо, если пришел пешком. Его одежда из разноцветных лоскутьев, волосы и борода обстрижены, хотя частью; у пояса висит кошелек или омоньера (molette ou l'aumônière), она, кажется, заранее приглашает хозяев быть щедрыми.

В самый вечер его прихода барон, его рыцари и дамы собираются в большом зале с каменным полом послушать поэму (стихи), которую он кончил зимой. Тут развертываются перед внимательными слушателями тысячи интересных и чудесных картин в поэтическом рассказе; жонглеры рассказывают о высоких подвигах Оливье, который, пораженный смертью, поднимается на великана, вождя сарацин... и т. д. Здесь нет ни критики, ни насмешек, все слушают внимательно... Слушать такие песни — «удваивать» свою жизнь.

Когда приближалась осень, трувер кончал свои рассказы; он уехал с подарками: ему дарили золото, лошадей, платье. Бароны и рыцари часто дарили ему свои лучшие одежды... Если он не был рыцарем, его иногда посвящали в рыцари. Часто он уносил с собою любовь владелицы замка. После его ухода замок замолкал: все до новой весны погружалось в обычное молчаливое однообразие.

Примечания

Печатается по тексту первой публикации: Жирмунский В. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л., 1964.

Глава I

[1] См.: Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926, с. 113; Медведев П. Драмы и поэмы А. Блока. Из истории их создания. М., 1928, с. 92—94. — Мнение этих авторов повторяет С. Бонно (Bonneau S. L'univers poétique d'Alexandre Blok. Paris, 1946, p. 428—430).

[2] Записные книжки А. Блока. Под ред. П. Медведева. Л., 1930, с. 173 (март 1916 г. (у Медведева ошибочно — 1915 г.); подчеркнуто Блоком).

[3] Там же (подчеркнуто Блоком).

[4] Там же, с. 176.

[5] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М.—Л., 1961, с. 460—461 («Соображения и догадки о пьесе», 13 ноября 1912 г.).

[6] Там же; см. также с. 535 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›, март, 1916 г.).

[7] Там же, с. 530 (‹Интервью с А. Блоком о драме «Роза и Крест»›, декабрь 1915 г.).

[8] Там же, с. 456—457 («Соображения и догадки о пьесе», 14 мая 1912 г.).

[9] Там же, с. 534 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›).

[10] Там же, с. 532.

[11] Там же, т. 7. М.—Л., 1963, с. 164 (Дневники, 11 октября 1912 г.; подчеркнуто Блоком).

[12] Там же, т. 4, с. 460 («Соображения и догадки о пьесе», 13 ноября 1912 г.; подчеркнуто Блоком). Ср. письмо к матери от 3 июля 1912 г. (т. 8. М.—Л., 1963, с. 397).

[13] Там же, т. 4, с. 532.

[14] Записные книжки А. Блока, с. 174 (март 1916 г. (у П. Медведева ошибочно — 1915 г.); подчеркнуто Блоком).

[15] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 527 («„Роза и Крест“. (К постановке в Художественном театре)», 25 мая 1915 г.).

[16] Там же, с. 528—529.

[17] Там же, с. 532.

[18] Записные книжки А. Блока, с. 174.

[19] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 532 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›).

[20] Записные книжки А. Блока, с. 176. Ср.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 218 (Дневники, 11 февраля 1913 г.).

[21] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 533 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›; подчеркнуто Блоком).

[22] Там же, с. 531—532.

[23] Записные книжки А. Блока, с. 174.

[24] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 530 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›).

[25] Там же, с. 527. Ср. также с. 530—531.

[26] Записки книжки А. Блока, с. 175.

[27] Там же, с. 173.

[28] Там же, с. 176.

[29] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 532—534.

[30] Там же, с. 533.

[31] Там же, с. 537.

[32] Записные книжки А. Блока, с. 173, 175.

[33] Там же, с. 175—176.

[34] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 455.

[35] Там же, т. 5. М.—Л., 1962, с. 83—94. См. черновик («Девушка розовой двери») в кн.: Записные книжки А. Блока, с. 27—29 (лето 1903 г.).

[36] Записные книжки А. Блока, с. 28.

[37] Там же, с. 29 (подчеркнуто Блоком).

[38] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 267—291.

[39] Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, 145, л. 1.

[40] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 543—544.

[41] Там же, с. 545—547.

[42] Медведев П. Драмы и поэмы А. Блока..., с. 158.

[43] Там же.

[44] Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 149, л. 6.

[45] Там же, ф. 654, оп. 1, № 389, л. 3а.
[46] Последнее издание: Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. Л., 1955.
[47] Paris G. Poèmes et légendes du moyen âge. Paris, 1900, p. 112—180 («Tristan et Iseut»).
[48] Ibid., p. 159—165.
[49] Ibid., p. 171.
[50] Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 389, л. 19а.
[51] См.: Волков Н. Мейерхольд, т. 2. М.—Л., 1929, с. 57—78 («Тристан в опере и в драме»).
[52] Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года. — Ежегодник императорских театров, 1909, вып. 5, с. 12—35.
[53] Письма А. Блока к родным, т. 2. М.—Л., 1932, с. 428—429 (примеч. к письму к матери от 22 ноября 1910 г.).
[54] Записные книжки А. Блока, с. 175 (подчеркнуто Блоком).
[55] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 208.

Глава II

[1] Блок А. Соч. Л., 1936, с. 564—565. Ср. также: Медведев П. Драмы и поэмы А. Блока. Из истории их создания. М., 1928, с. 91—140.
[2] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М.—Л., 1961, с. 583—592.
[3] Там же, т. 7. М.—Л., 1963, с. 136 (Дневники, 24 марта 1912 г.).
[4] Блок сопровождает эту дату знаками вопроса и восклицания (?!).
[5] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 455.
[6] Там же, с. 456 (27 апреля 1912 г.).
[7] Там же, т. 7, с. 142 (Дневники, 3 мая 1912 г.).
[8] Там же, т. 8. М.—Л., 1963, с. 398 (письмо к матери от 15 июля 1912 г.).
[9] Там же, т. 7, с. 172 (Дневники, 31 октября 1912 г.) и примеч. 104 на с. 488.
[10] См.: Блок А. 1) Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1933, с. 313—362; 2) Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 455—510.
[11] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 154 (Дневники, 26 июня 1912 г.). Ср.: там же, т. 8, с. 395 (письмо к матери от 27 июня 1912 г.).
[12] Там же, т. 7, с. 181 (Дневники, 20 ноября 1912 г.; подчеркнуто Блоком).
[13] Там же, с. 190—208.
[14] Там же, с. 209 (подчеркнуто Блоком).
[15] Там же, т. 7, с. 211—215 (Дневники, 22 января—3 февраля 1913 г.).
[16] Там же, т. 4, с. 463.
[17] Там же, с. 456—463 (май—октябрь 1912 г.).
[18] Записные книжки А. Блока. Под ред. П. Медведева. Л., 1930, с. 160. Ср. также: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 239 (Дневники, 20 апреля 1913 г.).
[19] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 415 (21 апреля 1913 г.; подчеркнуто Блоком).
[20] Там же, т. 7, с. 239 (Дневники, 20 апреля 1913 г.).
[21] Там же, т. 8, с. 457 (письмо к Л. Я. Гуревич от 29 февраля 1916 г.). Ср.: там же, т. 7, с. 240—245 (Дневники, 27 апреля 1913 г.).
[22] Там же, т. 8, с. 417 (письмо к Л. Д. Блок от 29 апреля 1913 г.; подчеркнуто Блоком).
[23] Там же, т. 7, с. 247 (Дневники, 2 мая 1913 г.); т. 8, с. 457 (указанное выше письмо к Л. Я. Гуревич).
[24] Там же, т. 4, с. 521—527 (май 1913 г.).
[25] Там же, т. 8, с. 459 (письмо к матери от 31 марта 1916 г.). Ср.: Эфрос Н. Московский Художественный театр. М.—Пг., 1924, с. 300—304.
[26] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 527—530.
[27] Там же, с. 530—538 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›, март 1916 г.). Ср.: Записные книжки А. Блока, с. 173—179.

[28] Блок А. Театр. М., 1916.
[29] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 510—521.
[30] Там же, с. 530 (‹Интервью с А. Блоком о драме «Роза и Крест»›, декабрь 1915 г.).
[31] Там же, т. 7, с. 15.
[32] Там же, с. 138 (Дневники, 30 марта 1912 г.).
[33] Там же, т. 4, с. 456.
[34] Paris G. La littérature française au moyen âge (XI-me—XIV-me siècle). 4-me éd. Paris, 1909. — Книга была, по-видимому, продана наследниками А. А. Блока и принадлежит в настоящее время проф. М. А. Гуковскому.
[35] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 143 (Дневники, 17 мая 1912 г.).
[36] Там же, т. 5. М.—Л., 1962, с. 36—65.
[37] Там же, т. 2. М.—Л., 1960, с. 406.
[38] Письма А. Блока к родным, т. 1. М.—Л., 1927, с. 155 (письмо к матери от 4 сентября 1906 г.).
[39] Список был ранее в сокращенной форме опубликован П. Н. Медведевым (Драмы и поэмы А. Блока..., с. 111—112). Подробнее см.: Приложение IV.
[40] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 520.
[41] «Пастурелью», по первоначальной мысли Блока, являлась «пошловатая» песня пажа в первой редакции пьесы (там же, т. 4, с. 466), «альбой» — песня сторожа Бертрана, которой он предупреждает любящих о грозящей им опасности (там же, с. 462). О «пастурели» см. также выше, с. 279—280.
[42] См.: Diez Fr. Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mittelalters. Zwickau, 1829, S. 77—84, 188—189.

Глава III

[1] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М.—Л., 1961, с. 518.
[2] Le roman de Framenca, publié... par Paul Meyer. Paris—Beziers, 1865, p. I.
[3] Ibid., p. XXII—XXIII.
[4] Ibid., p. XII (все цитированные места предисловия подчеркнуты Блоком). Здесь и далее в подобных случаях ссылок на книги, перечисленные в Приложениях I, II, IV ограничиваемся общими указаниями такого рода, не воспроизводя курсив в цитатах.
[5] Ibid., p. X suiv.
[6] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 215 (Дневники, 5 февраля 1913 г.).
[7] Там же, т. 4, с. 518.
[8] Le roman de Flamenca..., p. IX (подчеркнуто Блоком).
[9] Ibid., p. 293 (подчеркнуто Блоком).
[10] Ibid., p. 295 (подчеркнуто Блоком).
[11] Ibid., p. 347 (конец фразы отчеркнут на полях двойной чертой с восклицательным знаком).
[12] Ibid., p. 298 (отдельные места подчеркнуты Блоком).
[13] Ibid., p. 294 (отчеркнуто на полях).
[14] Ibid., p. 299 (подчеркнуто Блоком).
[15] Ibid., p. 295.
[16] Ibid. (отчеркнуто на полях).
[17] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 479.
[18] Там же, с. 518.
[19] Le roman de Flamenca..., p. 353 (отчеркнуто на полях, первая фраза, кроме того, подчеркнута).
[20] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 478.
[21] Подчеркнуто Блоком. На полях пометка «См. выше». Блок, вероятно, имел в виду ту же формулу на с. 268, где описывается влюбленность

Арчимбаута в свою невесту Фламенку: «au dedans il brûle, au dehors il tremble» (также подчеркнуто).

[22] Le roman de Flamenca..., p. 292 (подчеркнуто Блоком, «обезьяний Отче наш» — жирной чертой).

[23] Так в предисловии Поля Мейера (Le roman de Flamenca..., p. IV; отчеркнуто на полях). В тексте самого романа диалог растянут на много страниц в соответствии с ходом действия (Ibid., p. 348—369).

[24] Ibid., p. 355 (вся сцена на полях отчеркнута, слова «Возьми роман о Бланшефлер» подчеркнуты, справа и слева поставлены два нотабене).

[25] Ibid., p. XXIV—XXV (подчеркнуто Блоком).

[26] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 513. Ср.: Paris G. La littérature française au moyen âge (XI—XIV-me siècle). 4-me éd. Paris, 1909, § 53, а также выписку Блока из книги этого же автора «Poèmes et légendes de moyen âge» (Paris, 1900, p. 104), где этот роман, как и в примечании Блока, сопоставляется с «Окассеном и Николетт» (тетр. 1, л. 12б—13а).

[27] Le roman de Flamenca..., p. 318 (конец фразы подчеркнут).

[28] Ibid. (отчеркнуто на полях).

[29] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 464.

[30] Записные книжки А. Блока. Под ред. П. Медведева. Л., 1930, с. 177.

[31] Там же, с. 174.

[32] Le roman de Flamenca..., p. 324.

[33] Ibid., p. 334.

[34] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 459.

[35] Langlois Ch. V. La société française au XIII-me siècle (d'après dix romans d'aventure). Paris, 1904, p. 57—90.

[36] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 519 (подчеркнуто Блоком).

[37] Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1. СПб., 1903, с. 168.

[38] Там же, с. 168—170. — В черновиках «Песен» (л. 14) имеется пометка Блока: «Из розовых майских песен (trimouzettes). Аничков. Вес. песня, I, 169, 172 и сл.».

[39] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 519.

[40] Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 2. СПб., 1905, с. 72 и сл.

[41] Там же, с. 81—83 (отчеркнуто на полях).

[42] См.: Блок А. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1933, с. 355—356. — В издании 1961 г. (т. 4) прозаический перевод сирвенты не опубликован.

[43] См.: Diez F. Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mittelalters. Zwickau, 1829, S. 188—189.

[44] Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 2, с. 3.

[45] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 520. — В рукописи («Песни», л. 10) на полях: «Свободное подражание песенке пикарского трувера Willaume li Viniers (Аничков. Вес. песня, I, 124 и сл.). 6 ноября 1912 г.».

[46] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 466.

[47] См.: Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1, с. 13; ч. 2, с. 160 (оба места подчеркнуты Блоком).

[48] Там же, ч. 1, с. 13. Ср. также: Аничков Е. Очерк литературной истории Арраса XIII века. — Журнал Министерства народного просвещения, 1900, ч. CCCXVII, февраль, с. 237 («...chanson à personnages, эту средневековую шансонетку, излюбленную во Франции в конце XII и середине XIII века»).

[49] Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1, с. 151—152.

[50] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 466. Ср.: Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1, с. 59.

[51] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 512.

[52] Le roman de Flamenca..., p. 275 (подчеркнуто Блоком).

[53] Ibid., p. 277—286 (подчеркнуто Блоком, отрывок о короле Артуре и рыцарях «круглого стола» отчеркнут на полях).

[54] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 520.

[55] Блок, по всей вероятности, нашел этот диалог в книге Ашиля Жюбиналя (Jubinal A. Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux... vol. 1—2. Paris, 1839—1842), которая, к сожалению, не сохранилась в его библиотеке.

[56] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 531—532.

[57] Там же, с. 464.

[58] См.: Петерсон О., Балабанова Е. Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах, т. 1. СПб., 1896, с. 213—246.

[59] Joret Ch. La légende de la rose dans l'antiquité et le moyen âge chez les nations romanes et germaniques. — In: Etudes romanes dediées à Gaston Paris..., part. 2. Paris, 1891, p. 279—302.

[60] Joret Ch. La rose dans l'antiquité et le moyen âge. Paris, 1892.

[61] Веселовский А. Н. Из поэтики розы. — В кн.: Привет. Художественно-литературный сборник. СПб., 1898, с. 1—5; вторично в приложении к посмертному изданию статьи Веселовского «Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви» (СПб., 1912, с. 64—69); см. позднее: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 132—139. — Характерно, что Аничков не указал Блоку ни на одну из работ своего учителя, хотя некоторые (например, «Три главы из исторической поэтики») непосредственно соприкасаются с темами «Розы и Креста» (см. выше, с. 321).

[62] Записные книжки А. Блока, с. 174.

[63] Там же, с. 173—174.

[64] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 462 и 501.

[65] См.: Joret Ph. La légende de la rose..., p. 294.

[66] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 461.

[67] См.: там же, т. 7, с. 171 (Дневники, 28 октября 1912 г.).

[68] Л. Д. Блок, жена поэта.

[69] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 181 (Дневники, 21 ноября 1912 г.).

[70] Записные книжки А. Блока, с. 173.

[71] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 186 (Дневники, 1 декабря 1912 г.; подчеркнуто Блоком).

[72] Les romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage... par Paulin Paris..., vol. 1—5. Paris, 1868—1877.

[73] Ibid., vol. 1, p. 1 (подчеркнуто Блоком).

[74] «Lancelot du Lac» (ibid., vol. 3—5).

[75] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 456 (‹Планы и заметки›, 27 апреля 1912 г.).

[76] Les romans de la Table Ronde..., vol. 3, p. 115—131.

[77] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 517.

[78] Thomas A. Vivien d'Aliscans et la légende de Saint Vidian. — In: Études romanes, dediées à Gaston Paris..., p. 121—135.

[79] Ibid., p. 121.

[80] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 513—514.

[81] Salmon A. Remédes populaires du moyen âge. — In: Études romanes, dediées à Gaston Paris..., p. 253—266.

[82] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 511.

[83] Rennin A. Quelques mots sur la médecine au moyen âge, d'après le «Speculum majus» de Vincent de Beauvais. Paris, 1893.

[84] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 512.

[85] Аничков Е. Очерк литературной истории Арраса XIII века, с. 236—237.

[86] Paris G. Poèmes et légendes du moyen âge, p. 106.

[87] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 460 («Соображения и догадки о пьесе», 13 ноября 1912 г.).

[88] Там же, с. 508.

[89] Там же, с. 544.

Глава IV

[1] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 181 (Дневники, 20 ноября 1912 г.).
[2] См.: Письма А. Блока к родным, т. 2. М.—Л., 1932, с. 148—170. — В восьмитомном Собрании сочинений А. Блока (т. 8. М.—Л., 1963, с. 353—368) перепечатаны только шесть писем.
[3] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М.—Л., 1961, с. 515—516.
[4] Письма А. Блока к родным, т. 2, с. 440.
[5] Там же.
[6] Там же.
[7] Там же, с. 148 (24 июля 1911 г.).
[8] Там же, с. 153 (2 августа 1911 г.).
[9] Там же, с. 149 (24 июля 1911 г.).
[10] Там же, с. 154 (2 августа 1911 г.).
[11] Там же, с. 151 (27 июля 1911 г.).
[12] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 465.
[13] Записные книжки А. Блока. Под ред. П. Медведева. Л., 1930, с. 178.
[14] Baedecker. Nord-Ouest de la France. 8-me éd. Leipzig—Paris, 1900, p. 442. — Страница в экземпляре Блока отмечена закладкой с изображением Кемперского собора.
[15] Письма А. Блока к родным, т. 2, с. 165 (20 августа 1911 г.).
[16] Там же, с. 154 (2 августа 1911 г.).
[17] Там же, с. 156 и сл. (2 августа 1911 г.).
[18] Там же, с. 166 (20 августа 1911 г.).
[19] Там же, с. 157 (12 августа 1911 г.).
[20] Там же, с. 165 (20 августа 1911 г.).
[21] Там же, с. 157 (12 августа 1911 г.).
[22] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 515.
[23] Там же.
[24] Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne, recueillis, traduits et annotés par le vicomte Hersart de la Villemarqué. 10-me éd. Paris, 1903, p. IV—VI (préface).
[25] См.: Stern L. Ch. Die kornische und bretonische Literatur, Bd 1. Hrsg. von Paul Hinneberg. Berlin—Leipzig, 1909, S. 134—135.
[26] Barzaz-Breiz, p. XI—XXIII (Introduction).
[27] Ibid., p. XI (слово «drudiques» подчеркнуто Блоком).
[28] Ibid., p. XXII (это и другие места введения, посвященные традициям друидов и бардов в бретонском фольклоре, отчеркнуты Блоком).
[29] Ibid., p. 1.
[30] Ibid., p. 2 suiv.
[31] Ibid., p. 15—16.
[32] Barzaz-Breiz..., p. 10 (последняя фраза подчеркнута Блоком).
[33] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 520 (подчеркнуто Блоком; кельтское слово «Ankou» вместо французского «Trépas» («смерть», «кончина») Блок сам подставил в текст на основании подстрочного примечания Вильмарке).
[34] Там же, т. 7, с. 142 (Дневники, 3 мая 1912 г.).
[35] Там же, т. 4, с. 457.
[36] Там же, с. 475—476 (подчеркнутые мною места рассказа совпадают с «Сериями» Вильмарке).
[37] Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний (1906) (см.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 43). Ср. также статью «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1907) (там же, с. 91).
[38] Там же, т. 4, с. 468.
[39] Там же, с. 481.
[40] Там же, с. 475.
[41] Там же, с. 517.
[42] См.: Les Romans de la Table Ronde mis en nouveau langage... par Paulin Paris..., vol. 3. Paris, 1872, p. 15—16, 22, 25—26.

[43] Ibid., p. 37.
[44] Ibid., p. 89.
[45] Ibid., p. 115—117 (на полях (p. 115) пометка *«знаменитое место»* (подчеркнуто Блоком)).
[46] См.: Barzaz-Breiz..., p. 39—49.
[47] См.: Блок А. Собр соч. в 8-ми т., т. 4, с. 514.
[48] Barzaz-Breiz, p. 39.
[49] Об общем направлении переработки см.: Громов П. Из творческой истории «Розы и Креста». — В кн.: Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 567—568.
[50] Barzaz-Breiz..., p. 39—42.
[51] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 520.
[52] Благой Д. Блок и Аполлон Григорьев. — В кн.: Благой Д. Три века из истории русской поэзии. М., 1933, с. 290.
[53] Блок А. Собр. соч., т. 6, М.—Л., 1933, с. 337—338. — В последнем издании сцена с рыбаком исключена редактором из черновых текстов действия II (см.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 489—495), в результате чего здесь отсутствует и перевод этой баллады, столь характерный для романтики самого Блока.
[54] В примечании к этой сцене Блок поясняет: «Гаэтан — лишь один из слагателей легенды, источники которой восходят к легендам о гибели Содома» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 515). Вряд ли это правильно. Предания о потонувших (затопленных водою) городах возникли у разных народов независимо друг от друга, в некоторых случаях, может быть, под впечатлением больших природных катастроф (см.: Revue des traditions populaires, 1913, t. XXVIII, p. 27 (Villes submergées); Thompson S. Motif-Index of folk-literature, vol. 1. Helsinki, 1932 (A. 1011 Local déluges); Bolte J., Polivka G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd 4. Leipzig, 1930, S. 371). Сюда относится и русское сказание о невидимом граде Китеже, известное Блоку по опере Н. А. Римского-Корсакова (см.: Комарович В. Л. Китежская легенда. М.—Л., 1936). Судя по записанному мною рассказу фольклориста З. Бектенева (г. Фрунзе), существует киргизское сказание о том, что озеро Иссык-Куль образовалось на месте затопленного старинного города. Воды прорвались в одну ночь, потому что ханская дочь (как в бретонской легенде) оставила открытым кран водостока.
[55] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 514—515.
[56] См.: Barzaz-Breiz..., p. 43.
[57] Sébillot P. Y. La Bretagne pittoresque et légendaire. Paris, 1911, p. 201—203 (рассказ «Le Noël d'Ys»).
[58] Ibid., p. 204—205.
[59] Ibid., p. 212—213 (подчеркнуто Блоком, слово «Моргана» — жирной чертой).
[60] Ibid., p. 201 (подчеркнуто Блоком).
[61] Ibid., p. 203 (отчеркнуто на полях).
[62] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 524.
[63] Записные книжки А. Блока, с. 178.
[64] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 520.
[65] Le Braz A. Vieilles histoires du pays Breton. Paris, 1905, p. 156 suiv.

Глава V

[1] Записные книжки А. Блока. Под ред. П. Медведева. Л., 1930, с. 176.
[2] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М.—Л., 1961, с. 465 и 456.
[3] Там же, с. 456.
[4] Всемирная история Ф. Шлоссера, т. 3. Изд. 1-е. СПб., 1863, с. 234—251 (изд. 3-е. СПб., 1878); Иегер О. Всеобщая история, т. 2. Изд. 2-е. СПб., 1904, с. 314—315.
[5] Осокин Н. История альбигойцев и их времени, т. 1—2. Казань, 1869—1872.

[6] Осокин Н. История средних веков, т. 1—2, ч. 1—2. Казань, 1889.

[7] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 512—513, 517—518.

[8] Шлоссер Ф. История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до паденья французской империи, с особенно подробным изложением хода литературы, т. 1—8. Под ред. Н. Г. Чернышевского. СПб., 1858—1860.

[9] Чернышевский Н. Г. Собр. соч., т. 5. М., 1950, с. 179 (предисловие к рускому переводу «Истории восемнадцатого столетия...»).

[10] Блок А. Собр. соч.. в 8-ми т., т. 4, с. 537.

[11] Там же, с. 521—522 («Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти»).

[12] Там же, с. 518.

[13] Там же, с. 519 (подчеркнуто Блоком). Объяснение Аничкова — «название прованс‹альской› знати» — см.: тетр. 1, л. 160. Ср.: Аничков Е. Очерк литературной истории Арраса XIII века. — Журнал Министерства народного просвещения, 1900, ч. CCCXVII, февраль, с. 287 («богачи бароны»).

[14] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., 4, с. 470.

[15] Там же, с. 531 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›, март 1916 г.).

[16] Там же, с. 527 («„Роза и Крест". (К постановке в Художественном театре)», 25 мая 1915 г.).

[17] Записные книжки А. Блока, с. 176.

[18] См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 531—532 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›).

[19] Там же, с. 532. См. также: Записные книжки А. Блока, с. 177.

[20] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 532.

[21] Записные книжкн А. Блока, с. 174.

[22] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 529 («„Роза и Крест". (К постановке в Художественном театре)»).

[23] Там же, с. 538 (‹Объяснительная записка для Художественного театра›).

[24] Там же, с. 534.

[25] Там же, с. 521. — Это социальное происхождение Бертрана установилось не сразу. В первой черновой редакции (действие II) стояло: «Нищим ребенком я был В цветущей южной стране. В замок гордого графа На службу взят с малых лет» (там же, с. 473). В окончательной редакции переделано: «Сыном простого ткача из Тулузы, С малых лет я на службу попал».

[26] Там же, с. 456 («Соображения и догадки о пьесе», 14 мая 1912 г.).

[27] Как правильно отметил П. Громов (см.: Громов П. Из творческой истории «Розы и Креста». — В кн.: Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 557—560), в первоначальной черновой редакции пьесы Рыцарь-Грядущее (будущий Гаэтан) выступал как сторонник альбигойцев и непосредственный участник народного движения. «Всюду, где восстание за слабых, — говорит он Бертрану, — там иду я биться за правду». Красным карандашом Блок делает пометку рядом с этой репликой: «Вот его значение!» (черновик первой редакции, действие II, л. 16). Гаэтан отправляется вместе с Бертраном «на юг нечестивый, где сильные слабых гнетут» (там же, л. 7). «Да, я иду с тобой! Но сто рыцарей с нами, знай, что мы все встанем под знамя восстания» (там же, л. 30). При переработке второй редакции эти черты образа Гаэтана были устранены. Носителем демократической идеологии пьесы остается только Бертран, ее новый герой.

[28] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 516.

[29] Блок имеет здесь в виду реакционный национализм тогдашних правых партий царской России.

[30] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 534.

[31] Там же, с. 533.

[32] Записные книжки А. Блока, с. 176.

[33] Подразумевается, по-видимому, книга «De amore» («О любви») Андрея Капеллана, которую Блок получил от Е. В. Аничкова (см. выше,

с. 266). Книга излагает на примерах правила рыцарской любви и служения даме. Ревность признается чувством, недостойным куртуазного рыцаря.

[34] Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, с. 430—432.

[35] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 461.

Послесловие

[1] Шелудько Д. Об источниках драмы Блока «Роза и Крест». — Slavia, 1930, год. IX, ч. 1, с. 103—138.

[2] Там же, с. 119.

[3] Там же, с. 111.

[4] Там же, с. 113.

[5] Там же, с. 122.

[6] Bonneau S. L'univers poétique d'Alexandre Bloc. Paris, 1946, p. 439.

[7] См. автобиографическую справку Блока для «Русской литературы XX века», под ред. проф. С. А. Венгерова: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 15.

[8] Среди своих «уважаемых профессоров» Блок перечисляет в той же справке А. И. Соболевского (русский язык), И. А. Шляпкина (древняя русская литература), С. Ф. Платонова (русская история), А. И. Введенского (философия) и Ф. Ф. Зелинского (классическая филология).

[9] Шелудько Д. Об источниках драмы Блока «Роза и Крест», с. 121.

[10] Там же, с. 121—122.

[11] Там же, с. 138.

[12] Там же, с. 121.

[13] Там же, с. 128 (подчеркнуто Блоком).

[14] Bonneau S. L'univers poétique d'Alexandre Bloc, p. 142.

[15] Ibid., p. 144.

АННА АХМАТОВА И АЛЕКСАНДР БЛОК

Печатается по тексту первой публикации: Жирмунский В. Анна Ахматова и Александр Блок. — Рус. лит., 1970, № 3.

[1] Звезда, 1967, № 12, с. 186—191.

[2] Архив Анны Ахматовой хранится частично в Ленинграде — в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 1073), частично в Москве — в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ф. 13). Поскольку оба фонда находятся в настоящее время в стадии архивной обработки и каталогизации, материалы их цитируются без ссылки на номера хранения и страницы. Автор приносит благодарность руководству обоих архивов, предоставившему ему возможность ознакомиться с существенными для полноты статьи рукописными источниками.

[3] Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 236.

[4] Звезда, 1967, № 12, с. 186—187.

[5] Блок А. Записные книжки. 1901—1920, с. 234.

[6] Звезда, 1967, № 12, с. 187.

[7] Там же, с. 188.

[8] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 75—76.

[9] Там же, с. 83.

[10] Звезда, 1967, № 12, с. 186—187.

[11] Там же, с. 187.

[12] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М.—Л., 1960, с. 550.

[13] Блок А. Записные книжки. 1901—1920, с. 200 (подчеркнуто Блоком).

[14] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., М.—Л., 1963, с. 436—437.
[15] Новый мир, 1945, № 11, с. 161.
[16] Подчеркнуто Ахматовой.
[17] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 458—459 (подчеркнуто Блоком).
[18] См.: Ахматова А. Бег времени. М.—Л., 1965, с. 166—167.
[19] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 174—184.
[20] Недоброво Н. В. Анна Ахматова. — Рус. мысль, 1915, кн. 7, с. 63 (2-я пагинация). ‹Подробнее об этом см.: Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 42—43, — *Ред.*›.
[21] Подчеркнуто Ахматовой.
[22] Жирмунский В. Два направления современной лирики. — В кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 182—189.
[23] Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 305 (Библиотека поэта. Большая серия) (последняя по времени публикация; подготовлена к печати В. Жирмунским).
[24] Блок А. Записные книжки. 1901—1920, с. 387, 579.
[25] См.: Ахматова А. Стихотворения и поэмы, с. 326, 327.
[26] Впервые в «Русской мысли», 1914, № 5. Окончательный текст — 16 января 1914 г. (см.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3, с. 529).
[27] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 359 (подчеркнуто Блоком).
[28] Там же, с. 323.
[29] Там же, т. 6, с. 12, 20.
[30] Там же, т. 3, с. 474.
[31] Звезда, 1967, № 12, с. 190.
[32] Мгебров А. А. Жизнь в театре, т. 2. М.—Л., 1932, с. 186.
[33] Князев Вс. Стихи. СПб., 1914.
[34] Ср. окончательную редакцию в кн.: Ахматова А. Бег времени, с. 328.
[35] Звезда, 1967, № 12, с. 190.
[36] Там же, с. 188.
[37] Стихотворение было опубликовано в сборнике «Anno Domini» (Пб., 1921; Изд. 2-е — Пб., 1923) и перепечатано в собрании ранней лирики «Из шести книг» (Л., 1940).
[38] См.: Ахматова А. Стихотворения. М., 1958.
[39] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 160—168.

К ВОПРОСУ ОБ ЭПИТЕТЕ

Печатается по тексту первой публикации в кн.: Памяти П. Н. Сакулина. Сб. статей. М., 1931.

[1] См., например: Рыбникова М. Книга о языке. Изд. 2-е. М., 1925, с. 141—196.
[2] Шалыгин А. Теория словесности и хрестоматия. Изд. 5-е. Пг., 1916, с. 37 и сл.
[3] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 73.
[4] Зеленецкий А. Эпитеты литературной русской речи, ч. 1. М., 1913.
[5] Лукьяновский Б. Эпитет у Тургенева. — В кн.: Творчество Тургенева. М., 1920, с. 142.
[6] Шалыгин А. Теория словесности и хрестоматия, с. 37.
[7] Томашевский Б. В. Теория литературы. Изд. 3-е. М.—Л., 1927, с. 34.
[8] Горнфельд А. Эпитет. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 1. Изд. 2-е. Харьков, 1911, с. 340.

[9] Ср. в том же отрывке: «Прямые дорожки сходились на самой ее середине в круглую клумбу... высокие липы окружали ее ровной каймой... Молодые яблони кое-где возвышались над поляной...».
[10] См.: Жирмунский В. Задачи поэтики (паст. кп., с. 26).
[11] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 211.
[12] Quintiliani M. F. Institutio oratoria, lib. VIII, car. 6.
[13] См.: Gerber G. Die Sprache als Kunst, Bd 1. Berlin, 1885, S. 437 ff., 449 ff; Bd 2, S. 251 ff.
[14] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1952, с. 130 и сл.
[15] Там же, с. 131—132.
[16] См. исследование: Quayle Th. Poetic diction. A study of eighteenth century verse. London, 1924, p. 25 (chap. 3, «The stock diction»).
[17] Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 74.
[18] См.: Жирмунский В. Задачи поэтики (наст. кн., с. 51—52).

О НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМАХ ЯМБИЧЕСКОГО СТИХА

Печатается по тексту первой публикации в кн.: Теория стиха. Л., 1968.

[1] Unbegaun B. O. Russian versification. Oxford, 1956. — Ср. рецензию Б. Томашевского: Вопр. языкознания, 1957, № 3, с. 127—134.
[2] Unbegaun B. O. Russian versification, p. IX (preface).
[3] Ibid., S. 11. — На труды Пауса и Глюка, оставшиеся в рукописи, впервые обратил внимание акад. В. Н. Перетц, который придал им несомненно преувеличенное значение (см.: Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 3. СПб., 1902 (ч. 1, с. 71—343, ч. 2, с. 3—147 — публикация текстов)). С тех пор П. Н. Берков сообщил о двух других малоизвестных иностранцах, шведе Спарвендфельде (1704) и немце Ганке (1722), которые также пытались переводить эквиметрически на русский язык немецкие силлабо-тонические стихи (см.: Берков П. Н. Из истории русской поэзии первой трети XVIII века. — В кн.: XVIII век. М.—Л., 1935, с. 61—81).
[4] Ср. образцы в книге Унбегауна (р. 22, 25, 28, 49).
[5] Вопр. языкознания, 1957, № 3, с. 127.
[6] Unbegaun B. O. Russian versification, p. XII—XIII.
[7] Slavia, 1923—1924, t. 2, p. 452—460.
[8] При обсуждении моего доклада «Язык и стих» в Институте литературных исследований Польской Академии наук в октябре 1959 г. Р. Якобсон сообщил, что в настоящее время он отказался от своей прежней формулы. «Критерием поэтической функции он считает „отбор“ и „сочетание“» (см.: Jakobson R. Linguistics and Poetics. — In: Style in Language. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge Mass., 1960, p. 358). Следует добавить, что книга о чешском стихе была первым опытом установления связи стихосложения с фонологическим строем языка.
[9] Томашевский Б. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 29—32.
[10] Томашевский Б. О стихе. Л., 1929, с. 106. — Более полные таблицы, охватывающие все виды ямба у русских поэтов XVIII и XIX вв., см. в кн.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
[11] Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского. — Вопр. языкознания, 1963, № 4, с. 64.
[12] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 469—471. Ср.: Гиппиус В. В. Чернышевский — стиховед (в кн.: Гиппиус В. От Пушкина до Блока. Л.—М., 1966, с. 283—286).
[13] По подсчетам Г. Шенгели, одно ударение в прозе приходится на 2,7 слога; согласно В. Чудовскому — на 2,86. Колебания цифр вызваны, как всегда, различной оценкой ударности односложных служебных и

полуслужебных слов (см.: Жирмунский В. Введение в метрику. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха, Л., 1975, с. 598, примеч. 20 и с. 91—103).

[14] У некоторых поэтов новейшего времени (Пастернака, Цветаевой и др.) такие пропуски появляются как прием преодоления акцентно-мелодического однообразия трехсложных размеров. Ср. у Пастернака («Девятьсот пятый год»): «Эта но́чь — Наше де́тство И мо́лодость учителе́й...», «Телегра́фных сете́й, Открыва́ющихся с чердака́» и др.

[15] Minor J. Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg, 1902, S. 79.

[16] Ibid., S. 121—123.

[17] Востоков А. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е. СПб., 1817, с. 28, примеч. — Этим обстоятельством Востоков объясняет «введение в немецкую поэзию древних размеров» — объяснение очень проницательное, поскольку гекзаметры и логаэды Клопштока, о которых здесь идет речь, в сущности являлись формами национально-немецкого чисто тонического стиха под античной «маской».

[18] Сравнительная сила ударений как основа ритмического разнообразия немецкого стиха нуждается в более пристальном изучении. Ф. Саран различает девять различных ступеней ударности, которые отмечает цифрами (Saran F. Deutsche Verslehre. München, 1907). Однако он обходится в своих исследованиях без понятия метра. Ср.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 142—143.

[19] Подробнее см.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 73—75, 171—172.

[20] Opitz M. Buch von der deutschen Poeterey. Halle, 1955, S. 36 (Neudrucke dutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, N 1).

[21] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1952, с. 13.

[22] Там же, с. 14.

[23] Там же, с. 15.

[24] Впервые опубликовано в кн.: Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василия Тредиаковского. СПб., 1752, с. 156—178.

[25] Впервые в кн.: Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе... А. П. Сумарокова, т. 10. М., 1787, с. 55.

[26] Востоков А. Опыт о русском стихосложении, с. 55—56.

[27] См.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 27—29.

[28] Там же, с. 29.

[29] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1959, № 21 и 22.

[30] Ломоносов М. В. Соч. т. 1. Под ред. М. И. Сухомлинова. СПб., 1891, № VII и VIII.

[31] Ср.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7, с. 19—79. 89—378.

[32] Ср.: там же, т. 8, с. 16—30.

[33] Ломоносов М. В. Слово о явлениях воздушных от електрической силы происходящих. Изъяснения, надлежащие к слову (1753). — В кн.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1950, с. 72.

[34] Ломосов М. В. Соч., т. 1, с. 246.

[35] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 909—910.

[36] Там же, № 141 и 149.

[37] Томашевский Б. О стихе, с. 106 и 108, примеч. 1. — Б. Томашевский в 1950-е годы специально рассматривал различия между ранней и последующей структурой ямбов Ломоносова (см.: Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, с. 356—360).

[38] Белый А. Символизм. М., 1910, с. 286.

[39] Попытку более точной хронологической дифференциации содержит кн.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови, с. 70—72 и табл. 2, № 1—12. Однако автор также не указывает различия ранних и поздних редакций. Поэтому ода 1741 г. (посвященная Иоанну Антоновичу) обнаруживает в его таблице гораздо более архаическую манеру, чем оды 1739 («На взятие Хотина») и 1742—1743 гг.

[40] Ср.: Жирмунский В. Введение в метрику, с. 76—78.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

Виктор Максимович Жирмунский

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА. СТИЛИСТИКА

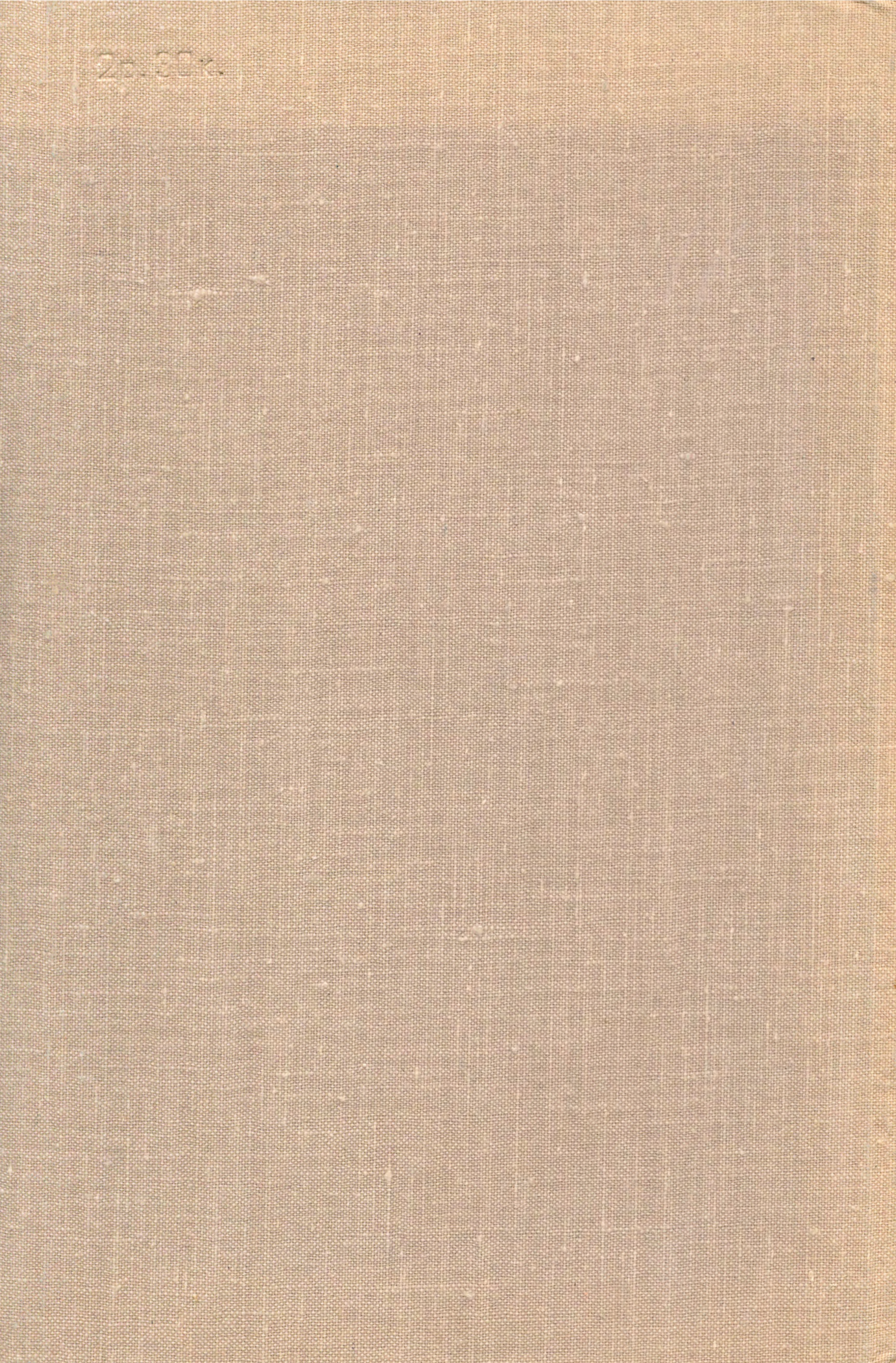
Утверждено к печати
Отделением литературы и языка АН СССР

Редактор издательства *Т. А. Лапицкая*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *Г. А. Бессонова*
Корректоры *Г. Н. Атлас, Ф. Я. Петрова,*
Г. В. Семерикова и *К. С. Фридлянд*

Сдано в набор 22/VI 1977 г. Подписано к печати 2/XII 1977 г.
Формат $60 \times 90^{1}/_{16}$. Бумага № 2. Печ. л. $25^{1}/_{2}+3$ вкл.
($^{3}/_{8}$ печ. л.) = 25.87 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28.79.
Изд. № 6412. Тип. зак. № 500. М-24346. Тираж 28200.
Цена 2 р. 30 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12


2 р. 30 к.